ARTA

SOMMAIRE

СОДЕРЖАНИЕ

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

CUPRINS

COLEGIUL REDACȚIONAL VASILE. DRĂGUȚ, ION FRUNZEI 11, DAN HĂULICĂ, ANATOL MĂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACȚIONAL REDACTOR ȘEF: ANATOL MĂNDRESCU
REDACTOR ȘEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR
SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE: IOAN HORGA
REDACTORI : OLGA BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORȘIA
CORECTOR; INGRID GEORGESCU
PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII OCTAVIAN STĂCESCU, EUGENIU LUPU, MARX IÓSEF, NICULAE SĂNDU-LESCU, CONSTANTIN CARADJA, FLORIN DRAGU, IOAN IVAN, ERDELYI LAJOS, CSOMAFAY FERENC
DIAPOZITIVE ÎN CULORI NICOLAE SĂNDULEȘCU. OCTAVIAN STĂCESCU. RADU BRAUN, IOAN IVAN
REDACȚIA REVISTEI STR. CONSTANTIN MILLE Ș-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREȘTI
ADMINISTRAȚIA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155t TELEFON 16.15 01 BUCUREȘTI c’-rviN
ABONAMENTE 6 LUNI - 90 LEI, 12 LUNI - 180 LEI
TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 1П ns
BUCUREȘTI, ROMANIA

XXL
internationale Kinder-und Jugendbuchausstellung
*etaÿ» X^w₽wett*CUhrftâr
сшагаое*иШ0Iмйi«
mOnchen

La 29 noiembrie 1971 s-a deschis, în sălile Bibliotecii de stat bavareze din München, a XXI l-a ediție a Expoziției internaționale a cărții pentru copii și tineret (cuprinzînd peste 40СЮ de titluri, din peste 40 de țări, între care și România). A doua zi, la sediul

Bibliotecii internaționale a tineretului a avut loc dublul vernisaj al expozițiilor speciale ale cărții pentru copii și tineret din România și din Danemarca. Cele trei manifestări au fost organizate sub auspiciile Bibliotecii internaționale a tineretului, organism care e afiliat la UNESCO.

PARIS

Primul volum al monografiei Andreescu de Radu Bogdan (Editura Meridiane, 1971) face obiectul a două recenzii în presa franceză: Pierre Descargues, în Les Lettres Françaises (15 septembrie 1971) la rubrica rezervată cărților de artă . . » d'au-delà des frontières prezintă personalitatea lui Andreescu, subliniind caracterul exhaustiv al acestei lucrări închinată unui « artist ignorat în afara hotarelor țării sale »; cronicarul relevă apoi utilitatea unor asemenea monografii con-siderînd că ele « permit o mai echitabilă evaluare a acelor fenomene complexe care sînt grupările și școlile».

Cea de a doua recenzie, apărută în ziarul Le Figaro (25—26 septembrie 1971) sub semnătura lui Raymond Cogniat, semnalează interesul pe care-l prezintă acest volum consacrat « unuia dintre cei mai
mari pictori români ai secolului al XlX-lea », « care a trăit mai mulți ani în Franța și a cărui artă are consonanțe cu cea a pictorilor francezi, cu referire îndeosebi la școala de la Barbizon și parțial cu impresionismul, cu Pissarro în special ».

Apreciind că «analiza acestor consonanțe este făcută în mod foarte judicios de Radu Bogdan, care subliniază că de cele mai multe ori trebuie să vedem aci
analogii de sentimente și de temperament mai curînd decît influențe profunde, deoarece personalitatea și meșteșugul lui Andreescu erau deja formate în momentul sosirii sale Ia Paris », istoricul de artă francez se raliază punctului de vedere al autorului care îl situează pe pictorul
român « printre cei care au marcat trecerea de Ia școala de<4a' presionism ».

FASCICOLO DI IΓΓTШTOM - ДШ - Ш!A CVlTttâ

în cursul anului trecut, pictorul ieșean Dan Hatman и a fost cooptat membru ai Centrului Cultural Artiști Străini din Milano, asociație căreia pictorul i-a donat două dintre
tablourile sale (Portretul poetului Cornel iu Sturzu și Arlechin). Cu acest prilej, bitri-mestrialul cultural Tempo Sensibile din Novara publică în nr, 4—5/1971 o prezentare a artistului, însoțită de reproducerea tabloului Arlechin.

La organizarea expoziției românești — prima cu acest profil șî în acest cadru — au colaborat Centrala cărții, Editura Ion Creanga și Biblioteca Academiei FLS.R. Au fost expuse peste două sute de cărți pentru copii și tineret editate în ultimii ani (povestiri, basme, poezie, știință, cărți de imagini), precum și peste 40 de ilustrații originale (semnate de Ileana Ceaușu Pândele, Stan Done, Dezideriu lacob, Adrian ionescu, Gheorghe Marinesca, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Lívia R.USZ, Nícoíae Sârbu și Petre Vulcă-nescu).

Expoziția. însoțită de diapozitive în culori, discuri cu basme și muzică populară românească, fotografii, material documentar a fost comentată favorabil de televiziunea bava-
reză și de presă (Süddeutsche Zeltung, Mûnch-ner Merfajr etc.), bucurîndu-se de succes și atrăgînd atenția unui mare număr de editori, scriitori și pedagogi de pretutindeni. Conducerea Bibliotecii

internaționale a tineretului, prin directorul său V/alter Scherf, a hotă rit să prelungească termenul de închi-
dere a expoziției românești pînă la sflrșitul lunii ianuarie.
Afișul întregii manifestări (în ilustrație) a fost realizat, la solicitarea conducerii Biblio
tecii, de către graficianul Val Munteanu,

CLEVELAND
în «drul unor mwliwurl tonsurate artei rornSneștl, a fost deschisă la Cleveland, tn cursul funii noiembrie 1971, o expoziție de grafică rornSnească, Au fost expuse 45 lucrări (acuarelă pastel, tempera, gravură, monotipie, ilustrație de carte etc,) semnate dei Corneli» Constantin bariu, Tanla Wllayre, t.ucia Dem, Bălăcescu, Ludovic Balogh, Ion Bltzan, Teodor Bogoi, Traían Brădean Clara Cantemlr, Maria Constantin, Ștefan Constantlnuscu Lucia Coșmescu, Vintili făUlanu, Octav Grigorescu. lulla Hălăucescu, Ana llluț, Ala Jalea Popa Ligia Macovei, Hortensia Masichievicl, Geta Mermeze, Ileana Mlcodln, Ion Murarla, Ion Nlcodim
ЙВВЙ SX 5Й N"*"'· ·■">"“ л
VIENA
Rectoratul universităț
e a comu-
nîcat de curînd numele personalităților culturale și artistice care sînt distinse cu Premiul Herder pe anul 1971. în rîndul
acestora se numără prof. univ. Virgil Vătă-șianu, membru corespondent al Academiei
Cunoscutul om de știință și istoric de artă clujean este —după Tudor Arghezi, Alexandru Philippide, Constantin Daicovi-ciu, Mihal Pop, Mihail Jora, Zoltán Franyó și Zaharia Stancu — al optulea reprezentant al culturii românești distins cu Premiul Herder în ultimul deceniu. Solemnitatea decernării premiilor va avea loc în capitala Austriei la 4 mai a,c.
ROMA
Galeria Burckhardt din Roma a prezentat, în cursul lunii decembrie 1971. o expoziție a sculptorului român Gheorghe Stănescu. Artistul a expus 37 lucrări de sculptură realizate în ultima vreme.
J -J _ J_
BERNA
La galeria La Vela din capitala Elveției au fost prezentate în perioada 17 noiembrie — 17 decembrie 1971 o serie de lucran ale pictorului român Sorin îonescu. Lucrările fac
BELGRAD
In luna octombrie 1971. tn capitala Iugoslaviei a fost prezentată o expoziție cu gravuri în culori de Vasi le Pintea. Artistul timișorean a expus 27 lucrări.
BIENALA DE LA VENEȚIA Organizatorii Bienalei do la Veneția consideră că pregătirea și organizarea celei de a 36-a ediții a Expoziției internaționale de artd va urma, în spirit și formă, finalitățile și criteriile organizatorice cuprinse în noul regulament, deja aprobat de una dintre cele două ramuri ale parlamentului italian. Regulamentul stabilește, astfel, că Bienala « are scopul de a furniza, pe plan internațional, documentații și comunicări despre artă, cu referiri (în mod deosebit) la cele figurative, la cinema, teatru și muzică, asigurînd deplina libertate de idei și de forme de expresie. în ambianța acestei activități de competiție specifică, instituția promovează în permanență inițiative care pot fi supuse cunoașterii,

discuției și cercetării; oferă condiții capabile sa realizeze noi forme de producție artistică; înlesnește participarea persoanelor din sînul oricărei paturi sociale la viața artistică și culturală ».
în intenția de a experimenta și de a anticipa aceste noi și originale finalități, Biena.’o a atribuit Subcomisiei pertra a 36-a Expoziție internațională de crtd sarcina de a studia, de a propune și ce a realiza planul programului organic al activităților.
Pe baza acestor considerente, Subcomisie a propus ca cea de a 36-a Expoziție internați ondò de artă să cuprindă următoarele puncte:
1. O expoziție cu caracter istoric, Maeștrii pictori ci secolului ol XX-lea, care să ñe pe linia expozițiilor retrospective pe care Bienala le-a dedicat întotdeauna unui artist sau unei « mișcări ».
» De astă dată se intenționează să se realizeze o expoziție internațională care, asemenea unui Muzeu imaginar, să prezinte circa șaizeci de tablouri (unul de f.ecare artist) la cel mai înalt nivel, alese după criteriul reprezentării istoriei picturii mondiale a seco-lu'ui nostru. Această expoziție s-ar putea rezuma Ia intervalul dintre Picasso și Burri.
2. O expoziție specială dedicată Aspecte or sculpurii italiene contemporane, care își propune studierea expresiilor celor mai actuale ale sculpturii italiene, cu referiri Ia istoria sculpturii modeme, prin confruntări și exemple alese pentru a-i explica originile și semnificația.
3. Secția italiană, axată pe tema Opera sau comportament, care își propune să pună în evidență dezbaterea actuală, reală și dramatică a situației artistice din lumea de azi. Fără deosebiri de vîrstă, artiștii care mai consideră încă opera lor drept comunicare durabilă a unui « mesaj » sau drept valoare stabilă de cooperare cu civilizația actuală — vor fi puși în contact direct cu artiștii care nu mai cred în operă, a, iGcrezîndu-se în ecuația absolută ariă-viață, practică formele cele mai variate de * comportement ».
Este de dorit ca celelalte Secții naționale să poată face referiri și propuneri tn cadrul intereselor și al cercetărilor care sînt puse 1n evidență pe această temă, oferind criticii și publicului o ocazie liberă și, pe rit posibil, stimulantă, de confruntare și de judecată dialectică.
în acest scop, secția italiană se va limita la un număr restrins de artiști pentru a permite să se atingă un n vel mediu de prezențe din majori-tatea țărilor participante.
4. 0 expoziție do grafică Internațională, care să reprezinte în mod critic, printr-o selecție riguroasă, situația actuală din acest sector artistic, în raport cu noile soluții tehnice ale gravurii»
5. 0 expoziție internațională de desene inspirate de Veneția,
6. 0 expoziție internaționald de proiecte experimentale pentru pagina imprimată care, prin prezentarea unor schițe «originale », să pună accentul pe opera de reînnoire în curs, din domeniul comunicărilor vizuale.
Toate aceste expoziții vor fi sub îngrijirea unor comisii speciale, cuprin-zînd și experți străini.
în ceea ce privește spațiul de expunere, se preconizează ca acesta să se extindă dincolo de limitele pavilioanelor din Giardini, pentru a cuprinde întreaga Veneție.
Drept completare a planului manifestărilor și activităților, sînt în curs de studiu posibilitățile de a prezenta în curtea de la Palazzo Ducale o expoziție internațională de sculptură, deschisă participării tuturor țărilor prezente la a 35-a ediție, pe răspunderea fiecărui

comisar în parte, conform înțelegerilor ce se vor încheia cu Bienala. Se studiază, de asemenea, posibilitățile de a se amenaja, în acest scop, o serie de ateliere, la Giardini sau în alte locuri, pentru producerea serigrafiilor, gravurilor și obiectelor de plexiglas. Supunînd acest proiect examinării de către comisarii țărilor participante, Bienala îi invită să exprime în mod liber toate observațiile și toate sugestiile pe care le vor considera necesare pentru perfecționarea ei, în scopul de a o face corespunzătoare caracterului instituției și exigențelor culturii artistice a publicului.
MUZEE Odată cu instaurarea puterii populare, în 1921, în Republica Populară Mongolă toate monumentele istorice ale țării au devenit proprietate publică, în 1924 se creează primul muzeu de stat al Mongoliei. Actualmente R.P. Mongolă are mai mult de 30 de muzee. Cele mai importante sînt: Muzeul central de Stat, Muzeul de arte frumoase, Muzeul Lenin, Muzeul mișcării revoluționare, Palatul hanului Bogd, Templul de la Tșoijin Lama, Muzeul D. NatsagdorJ, Muzeul istoric de la Ulan Bator, Casa lui Suhe Bator de la Altanbulak, Muzeul partizanilor de la Bulgan. De asemenea fiecare dintre cele 18 provincii ale țării posedă un muzeu regional consacrat istoriei, economiei, bogățiilor naturale și dezvoltării actuale a provinciei. O serie de mici muzee științifice legate
de diferite instituții pot fi de asemenea menționate. Monumentelor istorice ale Mongoliei (dintre care unele se numiră printre cele mai frumoase din cadrul arhitecturii orientale) li se acordă o atenție constanti» Tem· plul-muzeu de la Tșoijin Lama, Pata* tul muzeu al hanului Bogd și Muzeul de arte frumoase din Ulan Bator cuprind obiecte de artă din epocile care au precedat revoluția din Mongolia (reproduceri după desene rupestre,
pictură, tapiserie, sculptură, obiecte de cult ș. a. m. d.). Secția contemporană a Muzeului de arte frumoase din Ulan Bator cuprinde pictură, graf că, sculptură ilustrînd dezvoltarea actuală a artei mongole.
La Leningrad, în fosta locuință a scriitorului F. M. Dostoïevski a fost inaugurat, la 6 noiembrie 1971, cu prilejul împlinirii a 150 ce ani de la nașterea sa, Mzzed Dostoïevski.
RETROSPECTIVE
StadtJiche Galerie din Stuti
de S0 gravuri Rdzboiu/, datînd din 1924, serie căreia Otto Dix i-a datorat gloria, dar care a declanșat în același timp șl persecuțiile pe care le-a suferit apoi artistul încă în primii ani ai teroarei naziste. Au fost prezente de asemenea în expoziție o serie de picturi reflecttnd etapele cărora le aparțin, prin tematica lor și prin fluctuațiile tehnicii (de la finisajul minuțios la dezlănțuirea violentă), frământările unui artist pe care ^extremismul» l-a împiedicat să adopte formule « definitive » în artă.
EXPOZIȚII Expoziția cu titlul Urol — nebunia războiului, prezentau de Wallraff~KI~ chartz Muséum, a stîrnlt un deosebit interes în rîndurile publicului, Expoziția a grupat în jurul Armorialului de rdzboi portativ de Klenholz o serie de lucrări ale artistului, o documentare bogată, opere ale unor artiști
asemenea proiectul lui Dürer pentru coloana comemorativă dedicată țăranilor morți în timpul insurecției din 1525.
Muzeul din Grenoble și Muzeul de artă modernă din Paris s-au asociat pentru a prezenta la Grenoble șî apoi la Paris opera artistului constructiv de origine rusă Naum Gabo,

care, împreună cu fratele său Antoine Pevsner, semna în anul 1920 Manifestul realist. Cinetismul și o mare parte din sculptura contemporană sînt legate de opera și concepțiile lui Naum Gabo, Expoziția a cuprins 15 sculpturi, 15 picturi și numeroase desene datate între anii 1916-1970.
Muzeul din Cleveland a prezentat în perioada octombrie 1971 Ianuarie 1972 pruna mare expoziție consacrată în S.U.A. caravagisrnulul. Majoritatea
marilor muzo© din Europa șl Ama* rica au contribuit In realizarea acestui expoziții care n reunit un număr do 00 de lucrări reprezentative.
Galeriile Leonard Hutton din New York au prezentat o expoziție consacrată avangardel ruso din anii 1908—1922» Expoziția a întrunit aproximativ 100 do lucrări datorato unul număr do 50 do artiști. Au fost bine reprezentațl Larionov, Gonceaarova, Ma cvlcl ș.a,
La Biblioteca Natlonald din Paris, cu r prilejul centenarului nașterii Iul ’aul Valóry (1871-1945), a avut loc o expoziție care a Inclus o selecție do documento-manuscrlse, corespondențe, caietele scriitorului cuprinzînd formule matematice, acuarele șl schițe — precum șl picturi de Daumler, Manet, Berthe Morlsot.
Institutul ele artă din Chicago a prezentat, de curînd, o expoziție consacrată artei oceanlene. Selecția obiectelor, în număr de aproximativ 200, a urmărit să realizeze o mai bună definire a grupurilor etnice stabilite
pe valea rîului Sepik din Noua Guinee, expoziția avînd astfel și un caracter documentar,
nnr ARTA Șl T.V,
BBC a prezentat în cursul anului 1970 seria de emisiuni televizate Civilizații de Kenneth Clark. Pe aceeași direcție a acțiunii de difuzare a artei prin televiziune se situează seria de 13 emisiuni (de o Jumătate de oră Лecare) prezentate, începînd din noiembrie 1971, de Thames Televisión sub titlul Tezaurele de la British Muséum. Concepția emisiunilor este aceea a unei abordări ctt mal puțin didactice care să atragă publicul larg. In acest scop tezaurele de la British Muséum sînt «însuflețite » în prezentate prin vederi exterioare, filmări
Ân*cih.at*!2.2.k,.Tuicl*·,ulla· Egipt. НИЦ Pilonate de unul uu J» Anglia: prezentatorii $tnt
tro subiecte, comunicativitatea lor prtrtupunîndu-se eli osto mai maro decît a « profesioniștilor » în Istoria artei. Emisiunile sînt înregistrate pe casete șl vor П pusa în vînzarc,
MISCELLANEA Epidemia furturilor atinge proporții îngrijorătoare. Din Italia ea s-a extins în belgia, Franța. Recent în belgia s-au furat din biserica Salnt-Jcan-de-Mallncs un număr de 10 tablouri, printre care un Rubens. Cel mal frecvent
furturile sc petrec în biserici» Deși într-o serie de cazuri obiectele furate au fost recuperate (tablourile de la biserica din Mallnes au fost regăsite la numai două zile după dispariția lor), se Impun măsuri energice care să împiedice atît furturile cît șl trecerea lucrărilor de artă furate peste graniță, UNESCO se ocupă de reglementarea acestei situații. în noiembrie 1970 a fost votată o Convenție privind măsurile în vederea Interzicerii șl împiedicării importării, exportării șl transportării proprietăților ilicite de bunuri culturale, în această ordine de idei, S.U.A. a restituit Italiei portretul presupus al Eleonorei de Gonzaga de Rafael care fusese scos clandestin din Italia. Măsurile necesare în vederea împiedicării furturilor și a transportului clandestin al unor lucrări de artă trebuie să includă atît

îmbunătățirea măsurilor de securitate « la fața locului » (cu atît mal mult în cazul obiectelor care nu se află în muzee sau monumente a căror securitate se presupune că e asigurată): pază, instalații de alarmă, fixarea obiectelor ușor accesibile, precum și asigurarea prin certificat a proveniențe! oricărui tablou sau obiect de artă cumpărat.
ARTA ȘI CALCULATORUL Centrul de calcul de la Universitatea din Madrid, care funcționează de cîțiva ani, a urmărit încă de la crearea sa dezvoltarea aplicațiilor care rezultă din lărgirea cîmpului de utilizare a calculatorului. Activitatea centrului s-a extins în domenii ca: educația (seminar pe tema « Rolul calculatorului în învățămîntul secundar >), arta (seminar pe tema « Generarea automată a formelor plastice »), arhitectura (seminar pe tema « Compunerea automată a spațiilor arhitectonice »), lingvistica (seminar pe tema « Lingvistica matematică »), istoria și documentarea științifică, în ceea ce privește arta» seminarul asupra « Generării automate a formelor plastice », care a reunit arhitecți» matematicieni, poeți experimental iști șl teoreticieni ai artei, a avut drept obiect formalizarea, în măsura posibilului, a descrierii obiective a operei și analizarea ei semantică. Demonstrativ, a fost deschisă expoziția « Forme cakulabile », organizată pentru prezentarea unei serii de lucrări realizate. Cu această ocazie a •ost publicată monografia «Calculatoarele în artă. Generarea automată a formelor plastice ». Expoziția și monografia au arătat interesul unor creații anterioare (Mondrlan, « Equipo ») care pot fi considerate ca anticipino propunerile seminarului. Recent a fost editată lucrarea « Calculatorul r creativitatea. Arhitectură-Pictură », Iar rezultatele programelor — mai complexe, mai elaborate — au fost prezentate în expoziția intitulată ^^nerarea automată a formelor oí »' S0,nunlcürlle Pat'tlcipanți-de centrQUn tntr4in buletin Pl,bHcat

MUZEUL MUMOPIULUI BUCUREȘTI ^ATHANASE SIMIT

Enunțate în textul afișului, gul preambul artistului cu publicul, în cele trei întîlniri, i
motivările « colocviului » invocau dialo
organizează in saille de cipozlfll DAllîS
3 ZILE DESPRE PICTURA
cu pictorul ION SĂLIȘTEANU
SENSI! DESCHIS AL TRADIȚIEI (Ц
Îaba, Dona Delavrancea,
numeroși iubitori de artă s-au adunat spre a-l asculta pe Ion Sălișteanu vorbind despre pictură din miezul picturii.

REAL Я IMAGINAR

în această postură, un critic s-ar fi socotit dator la analize metodice. Artistul și-a putut însă îngădui să se opună de la început vivisecției : « Nu vreau să demontăm mecanismul ca să vedem ce are înăuntru ». Alt slogan care prevenea asupra caracterului de angajare personală în această discuție : « necesitatea de expresie care stă la baza fiecărei lucrări », în această sinceritate trebuie să vedem o metodice »; acolo unde criticul caută, uneori găsește, calitatea desă-vîrșirii, artistul refuză implicația de definitiv a acestui elogiu, fiindcă definitivul e spectrul, fie el roz, al stagnării. Desigur, rămîne a se preciza că, dacă în succesiune privită, creația e dorită ca o continuă evoluție, aceasta nu exclude ca fiecare etapă să se prezinte desă-vîrșită precum un rod
zoriu. Dar la Dalles nu era locul acestei disocieri: vorbitorul nu propunea capodopere — ci reflecția asupra unui proces, nu provoca

erarhii, ci înțelegere. Cum spunea, comunicare ». Asta înseamnă nu a pune între paranteze spiritul
critic, ci a-l utiliza în sensul pozitiv al deschiderii spre ¡radiațiile opere i.
procedură a «îndoielii
CUNOAȘTERE $1 TPASSFHiTRARE
în jurul sîmburelui de adevăr provi-
căuta « principiul osmotic de
ARTA IN
MIJLOCUL OAMENILOR
O EXPERIENȚĂ DE EDUCAȚIE PRIN SIMPATIE. Convor-bire cu Ion Sălișteanu (p, 5); DOCUMENT : ACUM 85 ANI - DESPRE EFECTUL MORAL AL ARTEI, Extras din broșura «Intelectualitatea ca notă esențială a plăcerii estetice și morale» de Șt. Velovan (p. 7); ANCHETĂ DESPRE EDUCAȚIE Șl ARTĂ. Răspund: Radu Bogdan, Ion lanoșL Octav Grlgorescu, Tudor Țopa (p, 8); PROPE-de
1
ΓΓIIIΠΠΓII
nrtol
EMTÁ
cierul a fui urm4toarele rect|feâr| ln ΐΰχι (pJ 6 wí, tdnd lVdVl£ CHiî PriOmbul 01 “wnltí/rll «a « «i. «. ; * % z z ·*,* la pag. 40 col. i ¿ . ¡ ' M νι atu pfeztme fn
te 74 cili: 3 décembre 1942
Max Benso век (ρ. 10), I pedagogic Dict Sayler libai Drlșcu
Din întrebările asistenței—a cărei componentă se profila ca o secțiune transversală în structura marelui public — am reținut cîteva, ilustrînd urgențele programului educației artistice:

— Arta este în stare să ne ofere doar delectare?
— Exista valori absolute în arta?
— Care e contribuția snobismului în judecata operei de arta?
— Cum se poate stabili necesitatea interioara, explicația artistică a modificărilor imaginii față de model?
— De ce această preferința pentru limbajul artistic nou, nefamiliar?
— Unde este locul omului în aceasta artă modernă?

lată și un model al răspunsurilor lui Ion Sălișteanu. consecvente intenției de a pleda pentru apropierea simpatetică dintre operă și privitor — bază psihologică a procesului de înțelegere și prețuire.

— Nu, n-am spus niciodată că arta este numai delectare. Omul are nevoie în aceeași măsură de luciditate, de cunoaștere, care e zbucium; arta e dramatica prin însuși acest fapt și în măsura în care reflecta acest zbucium, această nevoie chinuitoare de a descoperi, care o implica atît de adînc în existența noastră; delectarea e o satisfacție individuala, arta exprimă voința de integrare socială.

— Personal, nu cred în absolutul valorilor; cum s-ar susține acest absolut în clipa cînd stabilim că arta e un raport multiplu între om și societate? Nu Implică oare conștiința acestui fapt, și o conștiință a determinării valon/ de către epocă? Există însă valori cu o viață lungă, acelea care

sînt legate de întrebările fundamentale ale omului despre viața și care stăruie de-a lungul epocilor istorice. în mod obișnuit, numim absolut

aceasta durată, care, obiectiv vorbind, nu-i decît alt aspect al relativității.
— Snobismul nu trebuie condamnat din prejudecată. E un lucru îndelung discutat, dar să reluăm aici doar sensul cel mai general, ol conformismului față de modă. E un germene pozitiv în această mobilitate a spiritului, mereu disponibil față de nou. Desigur că a face un scop din « nou » e un viciu al atitudinii estetice. Dar, pînă la acest prag, snobismul poate juca rolul de stimulator al dorinței de cunoaștere. După un anumit grad, devine nociv, frînează receptivitatea față de adevăratele fenomene vitale ale artei, nu acceptă decît ceea ce se potrivește modei. Să fim deci atenți cu acest diagnostic: avem obiceiul să calificăm drept snobism orice gust pe care nu-l împărtășim, sau pe care nu-l înțelegem. Față de gustul celorlalți trebuie să manifestăm un anume credit, să ne ferim de exclusivism. Snobismul, înțeles ca mobilitate în sine, nu e însă mai primejdios, mai obturant decît imobilitatea ancorării în idei preconcepute, refuzul de a evolua.
— în artă nu-i loc doar pentru justificările raționale, ea reflectă și ceea ce, în om, aparține afectului, imaginației. Atitudini mai puțin controlabile prin logică, dar pe care le încredințăm intuiției, simpatiei, capacității de a ne lăsa fermecați de imagine. Am dreptul să spun despre un tablou căruia nu-i pot justifica toate trăsăturile: îmi place fiindcă e așa cum e, nu-i pot scoate ori adăuga nimic, ar înceta să-mi placă. Iubirea e și ea un argument.
— Preferința nu e exclusivă, ci pare așa la nivelul unei expoziții curente; muzeele sînt pline de artă clasică, în ateliere și galerii se poate mereu vedea artă aparținînd diferitelor tradiții și corespunzînd preferințelor formate, fie și închistate, ale fiecărei categorii de sensibilitate și cultură. Mu Iți dintre clasicii de azi, din muzee, unanim lua ți ca model de adevăr artistic, au fost moderni și au apărut inexplicabili și sfidători față de contemporanii lor, care-i judecau cu etalonul unei culturi a vremii anterioare.
— Locul omului e pretutindeni în artă — desigur acolo unde exprimă sentimente umane, o Inteligență îndreptată asupra lucrurilor, o integrare culturală, o adresă estetică: toate aceste comunicări despre om sînt și in imaginile unde nu se vede personajul uman, figurat direct.
lată, concentrată, dramaturgia celor «Trei zile de pictură »: artistul dînd seamă de artă,
L-am întrebat pe Ion Sălișteanu ce crede, la capătul acestei experiențe, despre eficiența unui atare dialog,
— Red. Ați așezat în fața publicului, așa cum era anunțat pe afiș, lucrări cu diferite grade de familiaritate a limbajului. înțeleg acest criteriu, care înfruntă problema atîl de vie a accesibilității. înțeleg mai ales nevoia dv., ca artist, de a dovedi că nu există Inaccesibilitate în artă, ci doar grade diferite de educație a privirii, de familial izare
cu limbajele; dificultatea lecturii plastice ca și a audierii mucidi sau a urmăririi pertinente a unui film e o chestiune de frecv; itare a artelor, de meditație, de curiozitate cel puțin, ca o fază incipientă a interesului. Ați vrut deci să puneți la încercare accesibilitatea. Dar în ce măsură v-ați gîndit la condiția de a vă sprijini și pe valoarea alegerii ?
— I.S. Nu valoarea a fost decisivă, deși am ținut, evident, seama, de ' nivelul realizării operelor. Nu vreau să mă substitui criticului, ci să

ajut realizarea osmozei dintre operă și privitor, dintre artist și pubbc. în acest scop, accentul acțiunii e unul agitatoric: a așeza opera în cercul atenției, a impune, persuasiv, desigur, contactul cu ea, a crea un climat de interes. Mai important decît ce expun și ce spun, mi s-a părut cum asigur această grefă a interesului, și deduc că am izbutit, din însăși prezența și participarea publicului în trei întîiniri.

— Red. Discursul dv. pe marginea operelor a fost o pledoarie sentimentală în favoarea lor Mai ales la capitolul «discuții ». răspunsurile dv. au fost adeseori declarații lirice, mărturii afective» un fel de « credeți-mă pe mine ». Totuși, și lucrările și întrebările invitau la o tratare în termeni de analiză rațională, logică» didactică poate.

— I.S. Ar fi fost altă ședință și alt obiectiv. Opera de artă trebuie mai întîi să dobîndească un anume credit. Am vrut, și consider că am reușit să demonstrez, prin interesul publicului, că nu există <z inaccesibilitate », am vizat acel criteriu care de atîtea ori determină juriul să elimine o lucrare pentru așa-zisa ei lipsă de comunicabili tate. Aceasta nu poate fr contestată, dar e mereu provizorie, și mult mai ușor de eliminat prin stabilirea comunicării, a curentului de simpatie între privitor și opera. Niciodată o viziune despre artă nu poate fi egal îmbrățișată de toți, mai intervine pe lîngă diferențele de educație și o firească inegalitate, în care e implicată și lipsa de vocație pentru «a privi », care există la mulți; e cu atît mai mult utilă o punere în discuție a birocrației care clasifică odată pentru totdeauna « inteligibilul » și « ininteligibilul ».

— Red. Ceea ce ar fi de urmărit, deci, nu e adeziunea subită și totală a întregului public la întreaga artă, ci întreținerea procesului viu prin care evoluează și arta și artiștii; putem, mai ales, să asigurăm într-o măsură mai mare convergența acestei evoluții, care nu-i un raport de paralele, ci de nenumărate încrucișări.

—- I.S, Nu putem nega. ar fi demagogic, că în arta noastră contemporana sînt lucruri mai dificile și care nu ispitesc dorința de cunoaștere a marelui public. Tocmai acolo e necesară legătura omenească. încrederea, cucio zitatea, șl acțiunea pentru artă nu se poate încheia cu «lansarea» operei în expoziții ori în presă, de către artist și critic; opera trebuie să se dovedească o prezența vie. nu un obiect mai mult ori mai puțin deilrabll. lată ce am urmârlț cu aceasta experiența. șl doresc din toată /(lima să /ie continuată această acțiune pe care o văd mai mult ca una de ln//uențare în favoarea artei decît de explicație didactică a obiectului-arta.

R.

I

[.]* Confusiile și aberațiunile în judecarea operelor de artă se reduc la o
greșală in metodă, de care suferă idealismul modern, representai prin filosofia lui Schopenhauer. Cu toate că ea este o dovadă de inaită genialitate, nu poate suporta proba aplicațiunei sale la artă. Când încercăm să arătăm greșala metodică a acestei filosofeme, o facem cu scopul de a mântui spiritele națiunel noastre de inriurirea stearpă a unor principii de educațiune foarte lățite, insă tot atât
portă. Ea dovedește, că operele de artă iși ajung menirea lor. «A taptice mijloace ue euuca,iui,e, caro nu se rnulțămeșc cu aneSg. _
’CO3.j rește oțilind puterile noastre pentru o viață tigmtă. Cine a isbu .· . θ - Ίη operele de artă, se simte stăpân de o nouai părticică de lume, r ' Eacă res plata luptei. Ea c o plăcere

e luptă, nu im|
sunt faptice mijloace de educațiune ne ci învățătura din ,
pe care o poate aduce in armonie cu sine, pentru toată viața.

■ilBEMREiElBIilIil
AL ARTEI
Ne cere să ne despicăm firea in doauă, să lăsăm «lumea
de greșite. Gândul de a urmări adeverul ne dă curagiul a o face chiar cu primejdia de nereușită.
Se vor găsi oameni adânci, cari vor spune ce nu am spus, sau vor Îndrepta ce nu am exprimat bine. Ceea-ce ne interesează este adeverul și dacă va fi odată observat, raționările se vor întregi delà sine.
Plăcerea estetică in înțelesul lui Schopenhauer se naște in om prin e m a n-ciparea intelectului după cum se dice, este ab origine supus,
Această plăcere resultă numai din o obiectivă intuire a operei de artă, fără amestecul experiințelor sale anterioare. Cine nu va fi in stare să se desbrace de preocupațiunile sale in fața unei opere de artă, nu va simți plăcerea, ce sunt chemate a produce operele de artă.
Să fim pentru moment elevii lui Schopenhauer și să stăruim a simți și noi plăcerea geniului seu. Să vedem ce cere Schopenhauer dela noi și ce ne dă in schimb pentru această ostăneală. Ne cere să ne despicăm firea in doauă, să lăsăm « lumea ca voință » acasă și să mergem înaintea unei statue ori la teatru numai cu « lumea ca representare ». Pentru această trudă ne promite o plăcere, care durează cătă vreme suntem animați de această obiectivitate, adecă cată vreme ține desfacerea aceasta abnormă a firii noastre.
Trecem cu vederea respunsul ce ne remăne dator idealismul modern la întrebarea, că de unde să luăm puterea, ca să ne putem elibera de « voința», ce ne ține orbiți și nu ne lasă să intuim realitatea cu acea obiectivitate genială, care se pretinde a fi isvorul plăcerii estetice? Să admitem, că am fi in stare să exoperăm in noi această disposiție psichica și că suntem in stare să simțim plăcere estetică; este aceasta oare meritul operei de artă? Dacă suntem noi in stare, din puterea noastră proprie, să ne desbrăcăm de egoismul nostru, mai avem noi oare trebuință de opera de artă pentru a fi moralisați? Credem că arta nu poate reclama pentru sine putere moralisătoare, dacă nu ne permite să gustăm plăcerile ei decât cu condițiunea de a fi deja moralisați.
Și ce plăcere i se promite aceluia, care este in stare să severșească înlăuntrul seu minunea lăpădării de o parte constitutivă a firii sale? I se promite plăcerea de a se înălța pentru doaue trei ore in lumea ficțiunii ideale, ca intorcénd acasă să-l apuce ear’ principiul nemilos al «voinței» cu
Profitul este, că acum iși va fi stricat apetitul cu dulcețuri ideale și-i vor cădea mai greu bucatele amare ale vieții practice. El va simți nêcasurile (lilnice mai intensiv, fără a fi dobândit și mai multă putere de a le stăpâni. Lumea ii va pri-cinuì mai multă durere fără speranță de a o putea alina. Găsim in această direcție de a judeca arta caúsele decădinței sale. O facem aceasta la cestiunea plăcerii estetice, pentru ca să arătăm isvorul nemulțămirii generale și a neputinții bătrănețelor, de care se vaeră idealismul veacului nostru.
De căte ori nu аифгл la teatru laconicul suspin al privitorului după o lungă atențiune fără suflare ; . , . Așa este . . . Omul e creat ca să fie astfel ... Ce să facem I Să cercăm a examina aceste manifestații scurte ale procesului intern. Cănd (lice «Așa este », a sfirșit intuirea și constată cele vêclute. Se încearcă apoi a généralisa experiința făcută, cănd (jice : «Omul (adecă și el, nu numai persoana

de pe scenă) e creat ca să fie astfel ». Insfirșit exclamă: «Ce să facem I » Eacă grija lui pentru un cas analog ce-i s'ar putea intimpla in viitor. Să ne mai punem întrebarea, ce lucrează spectatorul când (Jice acestea? E evident că el raționează, face apercepția noauei experiinți, Scenele concrete ale teatrului, odată observate, le asemenează cu experiințele ce le are de acasă, abstrage învățături, le pune îndemână, căci îi vor Л de lipsă in viitor. Toate acestea sunt procesul unei tăcute mișcări gânditoare, al cărei résultat final este orientarea intr'o anumită situație din lume. In orientarea aceasta zace puterea Iul de a se aduce pe sine in armonie cu împrejurimea ; in ea găsim isvorul celei mai inalte și mal nobile mulțămiri ce este dată omului,

Pentru a putea sev£rș) această apercepție, el va trebui să aducă cu sine întreaga «lume ca voință», toate convicțiunile ce posede, fie bune ori rele, Lupta e adeseori grea, căci e vorba de a primi o noauă experllnță In sistema convingerilor sale. Ea va fi cu atât mai înverșunată, cu cât experiința cea noauă reclamă o mai adâncă reformă a conduitei sale. Lupta nu se sflrșeșle totdeauna in teatru, Ea se continuă pe stradă, In societate, prin jurnale și sercurge toate fazele ilustrate in « Progresul adevărului in judecarea operelor I terare»**. Că

toate amarurile vieții.

El va simți nêcasurile (lilnice mai

* fragment din dizei tdțj«i Intolcctualllattid cañota cuantíala a piacerli estetice $1 inorale ■. pp, 19-24, Viena, 1B87,

T. Maiore&cu, Almanahul societății «Romania junâ» Viena, 1UOJ.

nu se să ne să nu

E foarte insémnâtor atributul impersonalității ce se dă plăcerii estetice în înțelesul lui Schopenhauer. Omul va ajunge să simțească plăcere impersonală abia atunci, când nu va mai avea experiinți de făcut, care să-l silească a raționa, adecă a le aduce in raport logic cu sine, când lăuntrul seu nu va mai avea trebuința de nici o reformă, prin urmare, când va fi stăpân de toate situațiile fisice și psichice din lume, scurt (¡Hs, când a ajuns să știe și să poată toate. Eacă plăcerea reservată lui D(Jeu și nu geniilor, nici celorlalți muritori. Plăcerea impersonală nu este ceva din personalitatea omului ; ea nu există in om, nici poate produce in om. Aici e greșala metodică a idealismului. El voește silească a integra ceea-ce incă n'am diferențiat. Cine se va simți geniu, ceară Iurnei a se redica la el, ori poate ori nu poate, ci să se coboare

ajute a se înălța. Schopenhauer să suie pe Montblanc și chiamă lumea să vie la el. De se găsește cineva, care să nu o poată face, ii strigă că e un miserabil, care nu merită a fi moralisât, in loc să-l prindă de sub brațe și pe calea expe-riinței să-l ducă la înălțare.

E un mic capitlu de pedagogie, care i-a scăpat din vedere lui Schopenhauer. Nu putem simți plăcere impersonală, fiindcă nu suntem deseverșiți. Nu o putem dobândi din simpla privire la operele de artă, fiindcă nu suntem Dçlei. Nu suntem Ddei, fiindcă mai avem incă multe de experiat și de îndreptat in noi. îndreptarea aceasta nu o putem face decăt aducênd cu noi ceea-ce avem să îndreptăm. Nu putem lăsa acasă « lumea » noastră «ca voință », fiindcă ea este pe care voim să-o moralisăm. Conclusione: Plăcerea estetică ori morală a omului nu poate să fie decât personală, subiectivă, ca ori care sentiment omenesc. Chiar lupta noastră contra idealismului modern ni se pare de prisos, căci urmând după principiile sale, el are să se emancipeze de sub inriurirea preocupărilor lui și să stărue numai a intui obiectiv

ficțiunea noastră, dacă va voi să simțească plăcere impersonală. Din momentul in care va incerca să ne combată cu ajutorul convicțiunilor sale, el și-a negat principiul. Noi cerem insă déla el să vină in contra noastră cu întreg arsenalul seu de convicțiuni și dacă ne va învinge, suntem ear' noi biruitori, fiindcă adevărul ce ni l-a înfățișat, ne-a schimbat « lumea » noastră « ca voință ». îndată ce obiectul discuțiunei va fi consumat prin cele ce știm, sentimentul nostru va primi aerul senin al păcii, căci vom fi orientați asupra unui nou adevèr din lume. Eacă plăcerea estetică a muritorului. Ea se naște din apercepția inductivă a adevèrului. Când plăcerea estetică ori morală va fi impersonală, omul va fi ajuns a sev£rși ultima apercepție, știința va fi terminată și omul va fi Dțleu.
Să vedem ce se naște din plăcerea impersonală, impusă omului contra firii sale: Neav^nd voie să amestece convienile lui greșite la judecarea unei opere de artă, privitorul va sta negănditor. Impresia ce dobândește va fi o deșartă afecțiune a sensurilor. Plăcerea născută din ea, in loc să fie impersonală, va fi o ordinară plăcere sensuală, care se deosebește de cea simțită la golirea unui păhar de vin simplu numai prin aceea, că nu este organul gustatului, care vine a fi gădelit, ci cel al vederii ori al auțlului, Extremele se ating. Eacă unde ne duce idealismul modern prin metoda lui de a forța lucrurile. Credem că nu greșim când susținem, că acest idealism, nu numai că nu ne poate înălța, ci ne demoralizează chiar fără voia lui,
Din cercetările de până aici resultă, că sentimentul estetic ori moral nu ni se înfățișează ca o putere ori facultate omenească, ca un princip absolut, delà sine existent și neatărnător, ci ca efectul unei constelații de idei, un fenomen psi-chic ca oricare alt fenomen al naturel ce-și are începutul sau in fenomene psìchico anterioare. Sentimentul este o stare psichici suferitoare, căci lumea din afară cearcă a modifica lăuntrul nostru prin mijlocirea operelor de artă. Lumea lucrează asupra noastră și noi suntem primitori, Ceea-ce se petrece in privitor când stă înaintea unei opere de artă, este un proces de apercepție inductivă. Resultatili acestei apercepțli e o lege de conduită fisică ori psìchici mai întemeiată, o convingere mai cuprinzătoare sau o teorie mai exactă. Starea privitorului o un sentiment estetic ori moral. în această stare omul e împăcat cu împrejurimea sa, un equilìbri!, o pace stăpânește raporturile sale cu lumea. El are rolul savantului, care și-a câștigat orientare intr'o noauă bucățică de lume.
ȘT. VELOVAN
Ecuația artìst-oper?.-publìc e o structură socială constantă, cu toacă mobilitatea termenilor implicați. Acești termeni este necesar a fi cunoscut! în înseși modificările lor continuu determinate de mersul societății. Deschidem această ancheta spre a încerca să definim stadiul de azi al relațiilor dintre
nu le sustrage nici funcției lor sociale, nici valorii lor civice. De pildă, o arhitectură frumoasă, o urbanistică frumoasă (largă, aerată, însorită, sănătoasă și practică) sînt dependente, printre altele, dar nu în ultimul rînd, de dezvoltarea și educarea în oameni a unui simț just al proporțiilor, de
unor asemenea expoziții,
prin intermediul
pentru public și pentru artiști, căci altfel putem înțelege diversele etape ale evoluției reprezentării omului avînd, să spunem, în același context imagistic, aspecte contradictorii, dar care nu se infirmă reciproc, ale reprezentării omului.

con
ofTienire
1MB^ЖЖ^К®#Ж
Ив
ζ.’.’-N'.·.·.·.·.·.·.·.····· Λ./Λ
Toate:
orfiuluì înaintat orizontul că aceasta este o ceri ®B|КЙК1ИЯЛЖИIiMI(eГ
iițcrar-arclstice. Num: dezvoltării sociale
nçei socialiste presupun șl cunoașterea marilor care» în epoca actuală, a modul de a înțelege dife-de care avem noi ința generală pentru înțelegerea impli-va putea să dea nouă a viltoru-, cerințe-la plenara octombrie 1971)
in care tra
artă si
Í artă, pentru ramine invitati
societate. Ne-am adresat unui critic de unui estetician, unui artist, unui pedagog, a. marca puncte de vedere diferite. Ancheta deschisă cititorilor noștri, care sînt să-și formuleze părerile.

Radu Bogdan

2. 3 Se confundă mult prea adesea arta ca educație, cu educația prin artă. Educația artistică ni^este același lucru cu arta educativă. în primul caz obiectul în cel de-al doilea arta acestui obiect. Ceea ce operă de artă nu poate dimpotrivă, o asemenea
promovarea anumitor exigențe de armorie. Am dat acest exemplu ca o ilustrare o dată mai mult a sectoarelor felurite și a diferențierii cu acționează, ca factor educativ, opera de artă. Astfel privite problemele, înseși noțiunile de moral și de civic capătă un caracter mai complex și mai subtil, ca să nu mai vorbesc de rolul social al operei de artă cînd
deplasare și comunicare, viteza, puternic și decisiv asupra inteligenței și sensibilității umane, creînd noi exigențe și dînd un conținut, o nouă valoare, noțiunilor.
care
. Și toate acestea mai ales în vremea noastră, știința, tehnica, civilizația,
mijloacele de acționează atît de V
Tot așa mi se pare utilă o retrospectivă a artei moderne românești, cuprinzînd și acele aspecte care au fost des numite experimentale, precum și programul lor teoretic.

Cred că într-un atare proces de autocunoaștere, arta și-ar afla un loc de seamă, poate cel mai important din punct de vedere educativ, într-un astfel de cadru ea ar putea arăta, multă putere decît a făcut-o pînă
esenta
I
rolului ei educativ.
nou
cu mai
acum, care este
condițiile epocii că s-ar putea
pudín
atunci perenitatea operei este rezultă de
sociale, și deci arta nu își
educației este arta însăși, este numai mijlocitoarea desigur nu înseamnă că o întruni ambele ipostaze ;
îmbinare constituie chiar soluția ideală, atunci cînd

rezultatul se situează la nivelul calitativ cel mai înalt. De aici rezultă însă cu claritate un fapt: nu există o singură funcție educativă a artei și nici numai un singur sector, sau numai o singură treaptă; educația pe care o exercită arta este polivalentă (iar dacă în această polivalență nu predomină, din punct de vedere calitativ, factorul artistic sau estetic propriu-zis,
fie amenințată, fie de neatins). Mai asemenea că acțiunea artei pe planul social, atît ca funcție cît și ca obiectiv (adică prin raportare la public), se desfășoară la nivele diferite și răspunde la cerințe diferite. Aceste cerințe nu sînt mai puțin ale unor colectivități îndeplinește mai puțin funcția socială; faptul că amintitele colectivități diferă cantitativ șl calitativ între ele nu elimină, ci doar modifica eficiența socială. Arta nu atinge pe fiecare în același fel și nici nu educă la fiecare același lucru, sau aceeași latură, indiferent sub care aspect se exercită acțiunea ei. Trebuie de asemenea să nu se uite că operația de educare presupune repetiție, obișnuință, asimilare, deci există numeroase cazuri cînd impactul spectatorului cu opera se produce intuitiv, aproape instantaneu, fără pregătire prealabilă. Lăsînd însă la o parte excepțiile, frecvența contactului artistic rămîne decisivă, dialogul cu opera trebuie să cunoască o succesiune de momente de contact. De aici importanța propagării operei, a creării condițiilor de legătură cu ea, înainte de a se intra în discuția rolului și efectului ei educativ (mai ales cînd e vorba de forme și expresii noi),
Educația este un fenomen a posteriori. De
ori facem greșeala de a nega valoarei educativă a unei opere înainte de a-í fi dat răgazul să pătrundă în conștiința oamenilor și să acționeze asupra sensibilității lor, după cum facem de mulle ori greșeala — după părerea mea, gravă de a neglija elementul de educație artistică proprlu-zisă, limitindu-ne frînează sau a simțului raporturilor ritm. Este
că despărțite de funcția lor morală ele devin niște entități abstracte; în realitate această abstractizare
multe
la educația morală. Asemenea erori împiedică dezvoltarea în spectator armoniei, al proporțiilor, al calității de volum, culoare, compoziție, șl adevărat, dar numai în «pare/i(d,
IOctav Grigorescu
Este de la sine înțeles că nu ne tem imagina cultura unei epoci care să lipsească arta și știm că despre
unele momente ale evoluției umanității mai mult arta oferă mărturii elocvente.
în ce privește modul în care arta exercită o acțiune educativă asupra oamenilor, răspunsul trebuie dat pentru fiecare epocă în parte și pentru fiecare moment al culturii, ținînd seama de natura principiilor etice și filozofice ale respectivelor epoci. Epoca noastră a cunoscut tentative de armonizare a diverselor domenii ale culturii materiale și spirituale. Unele dintre ele, «absorbite» de societatea de consum, conform unui program pragmatic, corespunzător excesivei dezvoltări a automatizării producției de bunuri materiale, au dus la reacții neașteptate în planul creației artistice, așa cum a apărut în contextul artistic european, de exemplu, curentul pop-art.
Programul etic și estetic al unui curent sau altul se dezvăluie mai' limpede după o perioadă suficient de întinsă pentru ca el să-și fi putut « radia », prin opere și prin modul în care au fost prezentate publicului, mesajul.

Socotesc că acolo unde armonizarea celor două sfere ale producției de bunuri este posibilă sau, mai bine zis, acolo unde nu se mai face diferența extremă între bun social de consum și bun spiritual, ci se caută coerența eficienței lor sociale în cadrul unui program unitar al dezvoltării culturii, este posibilă și construirea unui program mai complex de educație prin artă.
Un asemenea program îl văd realizat pornindu-se de la acea bază absolut necesară pe care aș numi-o autocunoaștere.
în cazul societății noastre un asemenea proces de autocunoaștere se poate înfăptui printr-o planificare pe teme-program a unor acțiuni, cum ar fi de exemplu expoziții cu caracter larg-muzeal. axate pe idei care să cuprindă o arie semnificativă a istorici noastre, a evoluției concepțiilor despre lume în țara noastră și la poporul nostru.
Dau un exemplu do asemenea temă: «Evoluția imaginii omulu de-a lungul secolelor în arta românească veche și contemporană »; cuprinzînd opere din epocile primitive și antichitate, evul mediu șl epoca do acum, multe lucruri s-ar putea lumina șl în perspectiva artei contemporane de la noi
2 0 artă umanistă în
contemporane cred
caracteriza prin capacitatea de a reflecta cu exactitate stadiul actual de dezvoltare a conștiinței umane.
Mi se pare că experimentele în arta secolului nostru au pus omul de azi în stăpînirea unor zone inaccesibile pînă acum cunoașterii; ele au dus la asimilarea în condiția estetică a cunoașterii a acelor părți ale psihicului nostru care ar fi putut să rămînă obscure nu numai pentru arta, dar și pentru alte domenii ale cunoașterii.
O altă trăsătură a umanismului artei contemporane mi se pare aceea a apropierii de științele exacte. Cea mai pregnantă trăsătură a umanismului contemporan în artă mi se pare a fi determinarea politică a operei artistice.
Este interesant de observat că acele opere care în creația contemporană nu atestă, fie direct, fie indirect un program politic realist. în confruntare cu cele mai acute probleme contemporane, sînt opere care nu rezistă, opere care nu izbutesc să fie cărămizi solide ale structurii culturale a epocii noastre.
Operele apolitice, asociale, se pierd în negura zonelor intermediare, de tranziție, din procesul construcției culturii epocii noastre.
opere care
3Mie nu mi se pare că există două asemenea momente succesive, în urma desfășurării cărora s-ar împlini finalitatea socială a artei.
Nu se poate face un astfel de program, fie el și «dialectic», datorită căruia, după ce am termina de educat, fie artistul, fie publicul, masele, nu ne-ar mai rămîne do făcut decît să contemplăm cît de bine merge « motorul » acesta.
Cred că toate rezultatele oricărei categorii de muncă au o funcție estetică, etică, deci socială și educativă. *
Cei doi factori pe care i-am putea considera izolați doar în condițiile unui alt tip de orînduire socială decît a noastră, nu se pot ipostazia pe rînd, ca educator, m raport unul cu altul, ca «din afară», lără a se produce în interiorul raporturilor sociale sciziuni inutile, false.
De altfel artistul face parte din public și într-o mare măsură el este în momentul creației primul public al respectivei opere, public ideal care îl însoțește pînă la sfîrșitul formării operei; public
inutile, false.
I

visat» care îl «construiește » pe artist și dincolo dc nașterea operei, în momentul cînd opera este arătată, expusă, cînd devine în parte bun public prin actul contemplării. începe în fapt o nouă operă, o nouă conlucrarea sensibilității maselor și a sensibilității artistice. artiști sînt ai poporului lor, iar fiecare popor este al marilor săi artiști. Părintele și copilul își transmit reciproc identitățile în acest splendid joc de oglinzi. Cu cît mai copleșitoare este emanația artistului, cu atît mai mari energii trebuia să fi putut capta el din mediul său. «învățat » are ли
unui principiu d;ciact;c
subtilă, dar ,troncpi;rerdd. care să
Ilon lanosi
Programatic sau
a urmărit întotdeauna un efect formativ și transformator, ea dorea să-și modeleze și să-și remodeleze publicul. Natura ei prin excelență activă și pasionată o predestina pentru aceasta. în plus, ea nu se vroia «segmentată », ci totalizatoare, adresată adică unei receptări globale, sensibile, emoționale, intelectuale, volitionale. Educativă, arta a fost în chiar condiția ei substanțială, într-o măsură mai explicită decît știința sau chiar filozofia, predispuse adesea la o « răceală » măcar aparentă. Epoca noastră nu a făcut decît să conștientizeze și să accentueze această «căldură» lăuntrică a artei și emanată de ea. S-o conștientizeze în măsura în care trăim într-o societate ce se cunoaște pe sine și menirea pîrghiilor ei culturale i
‘ *“
aceeași măsură, maximale într-un este societatea
noștință de cauză. Este de la sine înțeles că el concepe de aceea arta ca pe o activitate responsabilă și eficientă. Cei ce doresc nu numai să explice lumea, dar s-o și transforme, vor judeca arta prin aceeași calității, perfecțiunea.
degeaba un dublu sens, de om care a fost educat pentru a putea educa la rînduil său !
nu, arta autentică
interconectate, S-o adică pentru a interval care se
accentueze in obține efecte minimal. Socialismul autodesăvîrșește în cu-
prismă, Desigur, prin prisma căci înnoitoare mai presus de toate e artei să-și
Umanismul s-a impus drept criteriu principal și principial al artei și în raport cu propriul ei orgoliu etic și în opoziție cu glasul de sirenă al «inuma-nismelor ». într-o epocă preocupată de opțiuni fundamentale, i se cere și recunoască fundamentele. Iar pentru divers-convingător, fără a o opaciza dri?și de prin defecte de vehiculare. Educaria ce crcri estetic — pentru artă — o dată îmaptuha, ama însăși devine un educator eficient fer fumeria ея specific estetică poate reverbera si in alte sfere de valoare, de pildă în sfera logicului. Si care .ar fi aportul ei cel mai însemnat în sfera rigririri? Tocmai constituirea unui concept CO Γ dC ri» >· ΓΞ m: însăși. Aid ne alăturăm iui Croce, care sustrre cã multe și importante vicii în registrul logie se datoresc bîjbîielîlor și erorilor în defirirea ccrncep-tului de artă.
Umanismul e intrinsec artei (mă refer bineînțeles la arta autentică, nu fesimulacre sau la epave. — fe Paîlady și -a Petrașcu, nu la Kimon Loghi sau fe Ștefan Popescu). Un public pus, cum
arătam în răspunsul ia prima întrebare, într-un raport cu arta favorabil receptării artistice, nu poate să nu se « molipsească > de

eticitatea ínaítã a creației și să nu o transfere în
cutare sau cutare activitate umană. Orice creări e autentică, atunci cînd e bine intuită, denotă un
devotament eroic, sesizabil mai mult ori mai purin și în biografia unui artist (Luchian, Van Gogh, Rembrandt etc.). Arta, cu adevărat înțeleasă. de# ne
un model al muncii. Pentru Marx, ea e munca
om rădăcina tuturor lucrurilor este însuși omul. «Destinul uman » și «condiția umană» s-au in-
filtrat de aceea în vocabularul nostru zilnic. Uma-
nismul înseamnă verticalitatea «omului uman», hotărîrea sa de a-și fi sieși fidel și util, Umanismul este respectul de sine al speciei și al individului, hotărîrea de a acționa în așa fel ca acest cuvînt — «omul » — «să sune mîndru ». Umanis-
mul socialist este axa hotărîril noastre de a ne
replămădi într-un conștient și pămîntean efort démiurgie. Iar acest efort singular în istoria umanității are o forță de influențare exemplară. Umanismul naște umanism, se propagă și se perpetuează. Sub impulsurile lui, omul se umanizează continuu, Și ce altceva și-ar putea dori artistul contemporan, decît ca emisiunile sale să fie captate pe respectivele lungimi de undă de cît mai mul ți oameni șl întru cît mai eficienta lor înnobilare? I
Educatorii înșiși se cuvin educați — iată un nobil precept al marxismului, la care nu văd de ce n-ar subscrie și făuritorii valorilor artistice, Valorile
se nasc și se multiplică într-un miraculos circuit, în care emițătorii și receptorii își schimbă adesea funcția, Marii
« care dă nu « o pură Arta educă
1 Tudor т°pa
I Arta e educativă prin ce este. într-
adevăr, în lumea activităților culturale, ea își are un loc specific, de neînlo-cuit. S-ar putea invoca nenumărate caracteristici în sprijinul afirmațiilor de mai sus. E suficientă însă și una singură: sub raport gnoseologic, arta e un mod de cunoaștere altul decît cel logic — pe cale « intuitivă. », cum spune Croce, «însușire artistică a lumii», cum spune Marx. Este vorba în ambele cazuri de aceeași lume; deosebirea e gnoseologică, nu ontologică. Are și un caracter de permanență istorică; e pasionantă contra-argumentația lui Marx la Hegel (care prevedea momentul « morții artei »), nu mai puțin contra-argumentația lui Croce în același sens. încă ceva; conceptul de artă îmi pare (ca să recurg la o imagine spațială, pe care o sper elocventă) un concept de graniță, la granița logicului, și care nu se poate susține, în logic, decît printr-o referire spontană și adîncă la lumea artei, a operelor. Nu pot gîndi conceptul de artă fără să alerg la Don Giovanni de Mozart, sau la Firma lui Gersaint de Watteau. Această aparentă neputință e în firea acestui concept și de fapt îi conferă vitalitate, îl face posibil. Arta e așadar expresia subiectivității omenești (spre deosebire de activitatea logică, care pune în paranteză subiectivitatea pentru atingerea esențelor conceptuale) — o subiectivitate glas. , . esenței lumii obiective », particularitate subiectivă » (Lukăcs).
deci în sensul interioriîății și, după părerea mea, nu putem disocia această constatare fundamentală a esteticii de cerințele cu atîtea implicații educative, privitoare la subiectivitate, expuse atît de succint și dens în Tezele lui Marx la Feuerbach. Și mi se pare nimerit să citez un om de știință pozitivă, care, referindu-se la un «caz»

artistic, definește indirect atît natura artei, cît și conforma ei putere educativă: «Beethoven, în ultimele lui cuartete și în alte opere dinspre sfîrșitul vieții, a produs un lucru absolut nou pe lume: nu un plus de cunoaștere a lumii exterioare, ci un plus de cunoaștere în sfera unor noi capacități ale spiritului uman. , , în toate cazurile de acest gen, se poate, bineînțeles, ca alții să nu fie apți să aprecieze noua valoare aflată, să nu dorească a o prelua. Dar valoarea a fost creată; există și așteaptă să fie preluată » (Julian Huxley). O pornire pedagogică pe care nu mi-o pot înfrîna mă îndeamnă să atenuez în sinea mea tonul absolut al biologului din ultimele sale rînduri cam sumbre. Cred în accesibilitatea artei mari și am avut dovezi peremptorii. E o problemă pedagogică de Importanță capitală a pune publicul (copii și maturi) înlr-o poziție favorabilă pentru receptarea adecvată și cît mai deplină a artei, a-l educa întîi pentru artă, urmînd ca apoi, în mod firesc, să poată avea loc educația prin artă, să educe ea însăși, prin Infinitele ei virtuți formative, Socot drept condiție sine qua поп a suprema : « Omul produce în afera necesității fizice și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea ». « Necesitatea sau plăcere și-au pierdut deci natura lor egoistă, iar natura și-a pierdut simpla sa utilitate, s-a transformat în utilitate umană ». Citatele s-ar pute înmulți pentru a edifica același sens. Că arta autentică e prin fire ei umanistă, o dovedește și elaborare ideilor estetice ale lui Marx concomitent cu so/upite problemei realizării plenare a omului și cu soluțiile pedagogice corespunzătoare; e vorba de o întrepătrundere fără pereche a desfășurării problemelor.

3 Răspunsul ia ultima întrebare e implicit în răspunsurile precedente. ÎI vom explicita deci cît se poate de economic. Artistul nu se afiă m afara lumii publicului. Artistul autentic e prin esența funcției lui reale (nu a profesiunii, care uneori, din păcate, ia un aspect de impostură, de vorbă goală) tocmai Zn miezul publicului. Artistul autentic aude direct comanda socială cu o rează falsele mului
(și critic), și asta cu o competență indiscutabilă' Devotamentul absolut în muncă îl pune în situația condițiilor optime ale educației; în situația de a beneficia de toate virtuțile pozitive ale societății. Iar dacă o pedagogie judicioasă a artei educă și publicul în vederea receptării adecvate și depline a operelor, publicul însuși creează modelul artei activități.
și ÌÌ răspunde cinstit, chiar dacă oameni insuficientă educație estetică îl contraca-(Luchian răspunde comenzii sociale peste cerințe ale academismului și filistinis-epocii sale). Artistul e el însuși public
(munca
receptînd și transferă supremă) în diversele lui

TEMEIUL RAȚIONAL AL ARTEI

«Aș vrea să știu, unde există o școală în care se învață a simți », nota Denis Diderot, cu toate ca « Enciclopedia » pe care o pregătea împreună cu d'Alembert și începea să o editeze din 1751 ca « Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers » trebuia să fie un dicționar al civilizației moderne în înțelesul unei educații raționale. Umanismul enciclopediștilor cît și al lumii lor permitea însă ca educația și criteriul estetic să se orienteze mai mult așadar spre simțirea spontană decît spre reflectarea conștientă, vedea creația artistică principial diferită de munca științifică. Totuși, în

civilizația tehnică, a lumii moderne, ale cărei baze spirituale sînt indiscutabil de natură științifică, atît procesul creativ cît și procesul comunicativ al artei nu pot rămîne despărțite de dezvoltarea științei și a tehnicii. Dezvoltarea civilizației și transformarea sferelor naturale în sfere artificiale integrează de asemenea creația artistică. Generalizarea structurilor raționale ale gîndirii noastre, ca și tendințele pragmatice ale atitudinii noastre au apropiat foarte mult munca artistică de cea științifică, fapt de care va trebui să țină seama în viitor orice demers educativ sau teoretic al artei. Cu toate acestea, cele mai multe academii rămîn niște pepiniere de iraționalism estetic, al unei pedagogii și producții artistice independente de realitățile tehnice și științifice. Grație «creației din Nimic» se alcătuiește teoretic o «schemă de creație » ce corespunde unei « scheme de comunicare » vehiculate în tratate de pictură, muzee sau galerii ce dezvăluie un gust convențional și șarjat. O teorie a «simțirii intuitive » pare încă a inspira pe profesori, mai mult decît un mod de gîndire matematic. Un anume progres s-a obținut numai acolo unde producția artistică provenea dintr-o formație sprijinită pe un repertoriu, conștient programat de elemente fundamentale și demersuri metodice, acolo unde există convingerea efectului pedagogic al « pre-cursului » sau al « clasei de bază ». Concepția hegeliană de « pre-artă » (în înțeles istoric la el și sistematic la noi) își găsește aplicație aici, pentru a spune că în artă există, ca și în știință, presupuneri, axiome, principii, fundamente și procese elementare a căror cunoaștere și mînuire stau la baza producției artistice autentice. Itten și Bill, printre alții, au fost promotorii timpurii ai unui astfel de cartezianism în educația artistică. Astăzi se întîlnește în « cursul de bază » predat de Oskar Holweck la « Școala de Stat de Design din Saarbrücken » o fundamentare pe cît de rațională pe atît de programatică, avînd un caracter metodic ce servește unor tehnologii și interese estetice moderne.
în acest « curs de bază » programatic, care este alcătuit dintr-o « practică de bază » și o « teorie de bază », are loc de fapt reducerea « artei » la « pre-artă ». Estetica modernă, care a preluat noțiunea de « pre-artă » așa cum am amintit, din estetica hegeliană, — dar independent de planul istoric și metafizic, pur teoretic, — pune în centrul atenției sale noțiunea de «stare estetică». Prin aceasta se înțelege o « distribuție dintr-un repertoriu de elemente », Schema creativă a operării unei «distribuiri de elemente» devine, în consecință, o creație « din repertoriu » șl nu o creație «din Nimic », Orice «curs de bază » în înțelesul unei producții de « pre-artă » are de făcut inițial demonstrația unui « repertoriu de elemente » din care se poate dezvolta o « stare estetică », Este vorba de fixarea unui șir de elemente materiale în cantități discrete și finite, Oskar Holweck prezintă bineînțeles o selecție de asemenea « repertorii » de elemente materializate: culoare, construcții geometrice, unități vizuale ca grosimi, lungimi, contraste, direcții la care adaugă chiar « golul », Este necesar a se pune în evidență caracterul preferențial al fixării elementelor materiale pentru crearea unor « stări estetice », o imagine a selec-tabilității și a manipulării conștiente a repertoriului. După «repertoriu», «distribuirea» de «elemente », Presupunînd că un repertoriu conține
elementele într-o ordine preferențială, adică « intr-o dezordine» relativă, înseamnă că orice distribuire conștientă este creare de «ordine ». Aici, estetica modernă distinge trei situații: starea de dezoi-dine extremă, starea de « ordine extrema » și starea de «ordine

relativă». Se mai vorbeşte de « haos », « structură » şi « configuraţie » (Gestalt). Fiecare repertoriu permite crearea acestor trei forme de distribuţie. Producerea acestora aparţine practicii « pre-artei ». Identificarea estetică se face astăzi prin descrierea numerică sau semiotică. Descrierea numerică fixează « starea estetică » pe baza cifrelor. Descrierea semiotică dă « clasa de semne» în care se înscrie «distribuţia» dată. Descrierea cifrică se foloseşte de mijloace statistice sau probabilistice în care fiecare « stare » este fixată printr-un grad de probabilitate. O stare se poate caracteriza ca « haos » atunci cînd distribuirea elementelor este de egală probabilitate, asta in sensul că pentru fiecare element există aceeaşi şansă de a fi întîlnit într-un loc anume, sau nu. Éste vorba deci de o stare de «maximă dezordine », «maximă amestecare» sau maximă «entropie». « Structura » se evidenţiază prin distribuţia după o lege, o regulă, o sintaxă care o determină astfel drept «model», «grilă», «raster» sau «ornament ». Probabilitatea ca un anume element să ocupe un loc anume este maximă, deci sigură, în sfîrşit, fiecărei « configuraţii » îi este propriu că un anume element apare într-un anume loc cu o probabilitate singulară, care este relativ mică, astfel încît gradul de « ordine » rămîne nehotărît, nesigur. Elementele constitutive ale unei « configuraţii » apar cu o probabilitate diferită, nepre-cisă şi acesta este motivul pentru care « configuraţia » este denumită şi « ordine relativă ». « Cursul de bază » al lui Oskar Holweck acoperă foarte clar posibilităţile de distribuţie pe un repertoriu de elemente pentru cele trei forme: haos, structură, configuraţie. Acest curs evidenţiază scheme de haos, structură sau configuraţie, ca « modele » de « pre-artă » şi demonstrează că pentru fiecare creaţie artistică este vorba, cel puţin în principiu, de crearea unei «ordini » într-un repertoriu de elemente purtătoare, materializate. Tocmai această definire permite uşor să recunoaştem că «starea estetică » poate fi determinată numeric printr-o relaţie între « ordinea » şi « complexitatea » elementelor, ceea ce a devenit posibil în estetica modernă prin introducerea de mărimi geometrice, statistice şi topologice.

în ceea ce priveşte datele clasei de semne de care aparţin « haosul », «structura » sau «configuraţia», ea fixează un « raport-obiect » (Objektbezug) şi un « raport-semnificaţie » (Bedeutungsbezug). Fiecare « semn » prezintă (după Ch. S. Peirce) o « relaţie triadică »: « mijloc », « raport-obiect » şi
« raport-semnificaţie ». « Mijlocul » creează în « raportul-obiect » o disponibilitate reflectată în « raportul-semnificaţie ». Se disting trei moduri de referire a «semnului» la «obiect»; obiectul poate fi individualizat pur şi simplu printr-un nume, deci abstract, fără nici o legătură cu el. în acest caz « semnul » este un « simbol » iar haosul evident nu poate fi reprezentat decît simbolic. Un obiect poate fi reprezentat printr-un «semn» care acoperă nişte indicii sau caractere, prezentînd o asemănare a imaginii; în acest caz vorbim de « icon ». O «structură» este «icon» în măsura în care dezvoltă « modele » care corespund unei « ordini extreme » funcţionînd într-o totalitate de repertorii de elemente diferite avînd semnalmentele distribuirii respective.

în sfîrşit, al treilea caz al « raportului-obiect » semiotic este « indicele ». Un « indice » reprezintă un «obiect» numai printr-o indicaţie indirectă, printr-o fixare mijlocitoare, aşa cum un indicator rutier desemnează o localitate. în pictură, de exemplu, toate sistemele pcrspoctlvale sînt «sisteme ndcxlco », în măsura în care determină mărimi şl poziţii, Spunem ca atare despre «configuraţie » că toate

punctele salo au o altă probabilitate şi că ordinea sa relativă este dependentă tocmai de o distribuţie do probabilităţi singulare. Asta înseamnă că lot ce poale fi denumit «configuraţie» poate
fi reprezentat printr-un «sistem indexical » de probabilităţi.
«Configuraţie» este în consecinţă o schemă indexicală de ordine iar «configurare» un proces de proiectare de semne (Zeichenpi ozess). « Haosul », « structura » şi « configuraţia » leagă astfel « relaţii de ordine» «pentru «repertoriu» de elemente materiale cu clase de semne care dezvăluie « repertorii selectate » adică « obiecte ». Acestea ţin atît de schema creativă cit şi de schema de comunicare a creaţiei şi realizării a» tistice, de «practica de bază» şi de «cursul de bază» al teoriei estetice şi pedagogice. Acestea ne ajuta, în continuare, la elucidarea unor principii educative, a unor desfăşurări sau stări care sînt astfel dezvăluite, confirmă posibilitatea (manuală sau mecanică) a programării obiectelor estetice, indiferent dacă este vorba de « artă » ori « design ». MAX BENSE

ŞCOLARIZAREA OBSERVAŢIEI

f

Trebuie să facem cîteva observaţii pregătitoare asupra noţiunilor de « precurs » şi « curs de bază». Din convingerea că «arta nu se poate învăţa, ci doar mînuirea mijloacelor sale» s-a născut la Bau-haus « învăţămîntul de bază » (Grundausbildung), mai întîi ca « pre-cursul » (Vorlehre) lui Itten, din 1919 pînă în 1923, continuat apoi de «cursul de bază» (Grundlehre) al lui Moholy-Nagy pînăîn 1928, A urmări ceva, sau a pleca de la ceva, iată ce deosebeşte cele două cursuri ale lui Itten şi Nagy.

Itten îşi denumeşte cursul său «precurs», plecînd de la faptul că o idee devine imagine (Bild) numai prin materializarea sa, condiţie primordială.

Dacă Nagy nu are pretenţia de a cuprinde toate mijloacele vizuale ci se dedică mai mult unei cauze ce depăşeşte zonele preocupărilor artistice, şi care vrea să influenţeze toate sferele vieţii, creează de fapt premisele propriu-zise pentru «pre-cursul» lui Itten şi anume « cursul de bază ».

Se vorbeşte de perioada de incubaţie a Bauhaus-ului, pînă în 1923, şi de faza realizărilor practice după 1923 pînă în 1928, Nagy se bazează în munca sa. pedagogică pe faptul că fiecare om este dotat cu simţul culorii şi tonurilor şi cu simţul orientării tactile şi spaţiale. Scopul muncii sale nu trebuie să fie obiectul, ci omul.

Asta înseamnă a pregăti la tineri interesul, silinţa, facultatea de a cugeta, pasiunea pentru lucru, conştiinţa faptului că în sectorul nostru de activitate, sectorul vizual, există o gramatică şi un vocabular la fel ca şi în domeniul ştiinţei.

Fiecare activitate plăsmuitoare a omului presupune cunoaştere. Cunoaştere înseamnă a înţelege lumea înconjurătoare cu toate formele sale de manifestare. Fără cunoaştere nu se poate stăpîni nici o activitate. O astfel de activitate s-ar caracteriza prin neclaritate, dezordine, dubiu şi frică. A recunoaşte nesiguranţa, dubiul şi frica şi a învăţa să le combaţi înseamnă a descătuşa energia creatoare a elevului. Desprinderea de convenţie în favoarea unei cunoaşteri şi experienţe personale este de fapt ţinta «cursului de bază». Chiar tinerii care se dedică unei profesiuni artistice sînt atît de mult afectaţi de idei preconcepute din educaţia lor anterioară, încît nu ştiu să vadă. Dar înţelegerea se bazează pe însumarea observaţiei de fapt. Deci observaţia trebuie educată. « Cursul de bază» şcolarizează observaţia.

Conform programului și metodei mele didactice o conlucrare nemijlocită între profesor și elevi este o condiție obligatorie. De aceea o muncă în comun și o comunitate de lucru sînt componente evidente ale cursului meu,
fiecare elev este examinat dacă are capacitatea de a lucra în colectiv. Dacă nu, el este îndrumat spre a studia altceva. Căci, de multe ori, elevii se influențează reciproc.
Tînărul care depune efort și seriozitate în munca sa își va da seama neîntîrzlat că lucrul în colectiv îi este folositor, în clasa mea se oferă în medie

PROPEDEUTICĂ
patruzeci de posibilități de comparație. Aici elevul învață să recunoască și să deosebească lucrări nesatisfăcătoare de lucrări bune sau mai bune, învață din propriile sale greșeli cît și din greșelile altora, în decursul celor două semestre ale «cursului de bază» se cercetează, în mod obligatoriu, existența de fapt a fenomenelor vizuale. La aceste cercetări, după program, se dezvăluie de fiecare dată « noul » și necunoscutul pentru elevi.
Și aici trebuie să luăm în considerare trei factori:

A. motivul
B. materialul
C. omul

Ordinea de importanță este progresivă așa cum factorii enumerați participă cantitativ în munca noastră. De fapt nu ne interesează atît de mult elucidarea motivului cît studierea materialului dar mai ales și, în ultimă instanță, formarea omului.[...] în principiu, ne stau la dispoziție două moduri de lucru : — analiza
— sinteza
Primul semestru se caracterizează prin lucrări ce stau sub semnul divizării (despărțirii, disocierii) elementelor vizuale (Bildelemente), al doilea semestru avînd lucrări de adunare, înjghebare, ordonare și întrebuințare a elementelor vizuale; una nu exclude pe cealaltă în decursul unui semestru, în primul semestru se începe cu studierea elementelor vizuale constitutive ca tonalitate, corp și spațiu, material și structură, culoare, iar apoi cele formale ca punct, linie, suprafață.
Programul semestrului doi prevede:
Studii de mișcare și ritm, studii de mișcare în desen, culoare, modelaj; elementele de relație plastică pentru compoziții stabile și mobile; exerciții de compoziție, studii analitice pe capodopere, studii sintetice pe analize proprii de materiale, exerciții libere.
Spre sfîrșitul semestrului doi se analizează opere ale unor maeștri clasici și moderni.
La sfîrșitul fiecărui capitol se fac exerciții aplicative cu elementele vizuale studiate.
Lumea lucrurilor este atît de diversa încît nu o putem cuprinde de îndată. Ceea ce percepem inițial este un haos divers. Noi recunoaștem lumea înconjurătoare cu organele simțului. Lumea este atît de mare, pe cît sîntem noi în stare să percepem. Ea rămîne limitată de limitele organelor de simțire, în speță de micimea limitată în sine de punct pe de o parte și infinitatea limitată a spațiului pe de altă parte. închiși între aceste limite, încercăm în mod continuu de a ne lărgi mereu cuprinderea. Știința și tehnica ne dau posibilitatea de a

pătrunde in micro- și macrocosmos. Aflăm astfel că aceste sfere ne dau dovada unei ordini severe care ne face să credem ca percepem lumea vizibilă cu atît mai neordonată. Impresia de haos ne apare accentuată prin perceperea simultană cu diferitele organe de simț. De obicei se suprapun percepțiile care alcătuiesc un tablou superficial și ca atare noi nu vedem, nu auzim, nu pipăim, nu mirosim. Numai atunci cînd ne concentrăm asupra unui singur organ de simț, vederea, auzul etc. devin conștiente.
«Cursul de bază» educă vederea. Școlarizarea specială a pipăitului și auzului sprijină intenția de educație a vederii.
Pentru a vedea este nevoie de lumină, Lumina umple spațiul, conturează suprafețele și în goluri sau în contact cu diferite materiale se modifică.
Rezultatul acțiunii diferențiate a luminii se numește tonalitate. După părerea mea studiul tonalității este cel mai important studiu după natură pentru omul de creație. Astfel începem prin a pune în evidență tonuri pe modele plastice în spațiu. Pe urmă se fac studii cromatice în plan.
în toate capitolele «cursului de bază» se fac exerciții atît în plan cît și în spațiu. La acest demers căutăm să eliberăm lumea obiectelor de noțiuni preconcepute,
Nu vedem ca atare obiecte-semnificații, ci vedem tonalități, corpuri, spații, structuri, culori, mișcări, care pe cît posibil vor fi prezentate disociat unele de altele pe parcursul «cursului de bază». Asistăm la o metamorfozare a unor noțiuni inițiale, care se clarifică și devin noțiuni noi. « Cursul de
bază » este un învățămînt al elementelor vizuale, al sistematizării și întrebuințării lor ordonate,
Tot ceea ce percepem se raportează la contrariul său. Determinatul se dezvăluie prin determinant. Cîteva exemple: fenomenele spațiu, liniște, gol, repaus nu pot fi înțelese în afara sistemelor lor de referire. Spațiul este pus în evidență de micimea unui corp. Liniștea este dezvăluită de existența unei micimi acustice perceptibile. Golul este pus în evidență de existența unei micimi optice sau palpabile. Repausul nu există în afara unei mișcări infinitezimale. în concluzie: Arhitectura și plastica sînt: spațiu organizat. Muzica este: liniște organizată.
Pictura este: gol organizat. Dansul este: repaus organizat.
Pentru a pătrunde mai adînc în lumea fenomenelor vizuale trebuie să lămurim noțiunile: «opoziție», «mediere» și «armonie».
Opoziție înseamnă dualitate, dezbinare. Accentul cade pe dualitate și se caracterizează prin tensiune. «Mediere» înseamnă ordine cromatica. Ea poate fi întîlnită sub formă gradată (Skala) sau negradată, continuă. «Medierea» este unitate aparentă, relativă. Ea se caracterizează prin destindere. Armonie înseamnă împreunarea nemijlocită a «opoziției» și « medierii », a tensiunii și destinderii. Armonia este unitatea definitivă. Aici începe de fapt creația artistică. în continuare trebuie să disociem: elementul constitutiv de elementul formal, mobilul de stabil.
Tonalitate, material, culoare țin de elementele constitutive ale imaginii (imagine în sensul de plăsmuire); punct, linie, formă sînt elemente formale. Corpul, ca un spațiu limitat din toate părțile, reunește «spațiul» cu «limita» și ocupă, o poziție de «mediere». încercăm să ordonăm haosul lumii fenomenale.
« Ordine — haos »: ordinea este articulare severă de egală rigiditate. Haosul în schimb este o îngrămădire variată, mișcări diferite, viața

tumultuoasă care se autoasfixiază. Intre aceste două extreme ne mișcăm în timp ce ne străduim să găsim armonii în compoziții, adică o «ordine vie».
Numărul de elemente ale plăsmuirii în cadrul unei compoziții determină cantitatea de «viu». Cu cît mai multe elemente se folosesc, cu atît compoziția se apropie obligatoriu mai mult de haos. De aceea trebuie început cu elemente puține.
Fără ordine nu există viață; fără ordonarea elementelor plăsmuirii nu se poate plăsmui. A te preda în fața impresiilor lumii obiectuale înseamnă a reproduce. Un pericol mare de a greși văd, în acest context, la așa-numitele studii după natură. Să fim at^nți la înțelesurile multiple ale naturii. Există natură creatoare și natură creată, în înțelesul comun se înțelege prin studiul naturii o redare copiată, cu exactitate fotografică, a unui «motiv» din lumea lucrurilor, Nu interesează cine, cu ce mijloace și ce motiv este abordat.
Corespunzător cu importanța lor se înșiră: motivul, mijlocul de redare, omul.
Dacă se consideră acești trei factori, înseamnă că inversarea ordinii lor trebuie să fie, de asemenea, posibilă. întrebarea: care natură trebuie să aibă prioritate, aceea a obiectelor, aceea a mijloacelor de reprezentare sau propria noastră natură, cere un răspuns. în toate cazurile acestea este vorba de studiul naturii, chiar dacă natura obiectuală ocupă un loc de rangul trei. Plecînd de la acest raționament, toate exercițiile cuprinse în «cursul de bază» sînt studii ale naturii, ele fiind obiectuale, obiective ori personale. Decizia asupra chestiunii rămîne la latitudinea elevului, el avînd această posibilitate de la primul exercițiu.
Elevul este pus mereu în situația de a decide singur, în munca de creație artistul trebuie să fie capabil să-și pună singur o problemă și să o rezolve.
Pentru a deschide elevilor orizontul nemăsurat de probleme, teme șl exerciții, utilizez de obicei rezolvări de probleme aparent mai puțin interesante, prin permutare. Avînd a îndemînă schema și regula, pentru cel ce altfel ar căuta neajutorat, este ușor să căpătăm o privire de ansamblu peste toate varla-țluni e șl combinațiile posibile.
Nu ne supunem la nimic mai mult decît timpului. Cu toate acestea, cine se grăbește îl pierde.
Avînd convingerea că educația nu este un stadiu, ci un proces continuu bazat pe exercițiu, cînd încheiem semestrul doi ajungem nu la un sfîrșit, ci la un început.
«Cursul de bază» nu este un «pre-curs» pentru profesiuni libere sau aplicative în domeniul vizual, ci o învățătură care cuprinde larg actul de plăsmuire și care creează o bază pentru toate sectoarele creației artistice și dă fiecărui elev libertăți nebă-nuite.
«Cursul de bază» este în principiu împotriva oricăror restringen, cu toate că temele date sînt strict limitate. Ele sînt mijloace pedagogice menite să demonstreze elevilor că tocmai acolo se află zone nebănuite.
Se rămîne la un «pre-curs», pentru o școală de artă, atunci cînd într-un timp prea scurt se predă numai o parte din ansamblul său. « Pre-cursul » duce de la început la o specializare și aceasta înseamnă o posibilitate de desfășurare mai mică, deci o limitare a libertății. în cazul ideal «cursul de bază» creează sîmburele unui institut la care se studiază formă, culoare, ton, spațiu, timp sau mișcare. Asta înseamnă că toate artele, pictură, plastică, muzică, dans, poezie ar trebui să se apropie de aceleași elemente și să se influențeze reciproc.

O centralizare a tuturor activităților creatoare ar fi echivalentă cu centralizarea tuturor activităților științifice, centralizare de mult cunoscută lumii sub numele de universitate. OSKAR HOLWECK

EXPERIMENTE SCHEMATICE

Noțiuni: schemă, regulă, experiment.

« Experimentul schematic» desemnează un «exercițiu » ce școlarizează gîndirea. Schema și regula conțin în general și elementul negării. înțeleg prin aceasta că obligativitatea se respinge din capul locului. în special în sfera creației, aceasta ar însemna «îngustime » sau lipsă de libertate. Se obișnuiește să se considere în acest sens că schema șî regula sînt piedici deosebit de dăunătoare.

Oricît ne-am împotrivi schemei și regulii, fenomenul « timp » le impune. Este la fel de ciudat că pînă la urmă acceptăm, în mod conștient, regula. Ne supunem regulii existente în colectivitate, conștient. Unde nu s-a găsit nici o regulă, o căutăm sau o inventăm. Cum am putea altfel să înțelegem lumea care ne înconjoară ! Cum am putea să învățăm a înțelege ! în tot ceea ce reprezentăm vizual acționează o totalitate de elemente. Nu reușim să reprezentăm un ton gri, pur și simplu, fără a acționa asupra structurii, culorii și formei.

în opunerea a două unități contrare, apar inevitabil o serie de relații intermediare, de trepte, care însoțesc fenomenul de bază. Există ca atare primejdia de a trece neatent peste aceste manifestări laterale, fără a le încadra cu ponderea respectivă în fenomenul de bază. în mod obișnuit nu avem capacitatea de a vedea și înțelege, concomitent, o mulțime de forme de manifestare vizuale.

Astfel ne simțim datori să rezolvăm această problemă treaptă cu treaptă, încercînd a disocia elementele vizuale și a le studia singure. Abia după aceasta vom trece la combinarea lor.

Cît de mare ar fi, altfel, pericolul de a ne expune întîmplăril !

Pentru a nu ne rătăci într-un asemenea demers apelăm la schematizarea numerică.

Potrivit regulii, schema (aici, schemă de permutare) dă o Idee clară despre conținutul ordonat și cuprinzător al constelațiilor. Ea arată ordinea de permutare a numerelor, avînd de la unu la cinci cifre (în exemplele noastre, sau mai multe). începem cu un șir, arătăm toate posibilitățile de permutare șl terminăm cu șirul inversat. Acest principiu de ordine este unul din multele posibile.

Prin experimentul schematic, elevului i se dă un instrument care îi procură posibilitatea de a lucra
sistematic. Elevul ce urmează cursul de bază primește astfel un sprijin relativ sigur. Acest spr'jln va fi folosit din ce în ce. mai puțin, la cursurile de specialitate și apoi înlăturat, Atunci el va fi capabil să-l folosească automat, subconștient.

Fig. 1. Din această schemă (dispoziții de numere în plan) se pot deduce 120 de dispuneri de cîle 5 ori 5 numere, în care numerele de la 1–5 apar o singură dată pe orizontală, verticală sau diagonală, în locul numerelor se vor dispune elemente vizuale. A Astfel fiecare element vizual în interiorul unei anume dispuneri primește un loc bine determinat. B – Mișcarea este dictată de un demers anume definit. Rezultatele nu se cunosc la începutul lucrului.

Fig. 2. Pentru numărul 1 = un punct mic, pentru numărul 5 = un punct mare; pentru valorile intermediare, punctele corespunzătoare.

Fig. 3. Drepte de mărimi și distanțe diferite se dispun față de o linie mediană.

Fig. 4. Puncte de aceeași mărime și la aceleași distanțe se distribuie la înălțimi diferite. 1 = sus, 5 = jos, valori intermediare.
Prin experimentul schematic, elevul este chemat să cuprindă întregul cîmp de variațiuni al unei teme date. Acesta i-ar rămîne străin fără un asemenea exercițiu. în lucrul colectiv el observă posibilitățile nebănuite de realizare. A observa într-un demers singular, i-ar cere mult prea mult timp.

TONALITATE

Capitolul « tonalitate » e studiat exclusiv pe baza exemplificărilor practice. Drep concluzie obiectivă la acest experiment cităm «morala» unui exercițiu constine! din umplerea unei hîrtii 50 X 50 cm cu o tonalitate uniformă de gri. Indiferent de mijloace (vopsea, foto) exponometrul arata că rezultatele pot fi mai mult sau mai puțin satisfăcătoaret dar nu perfecte.
«Concluzia» pe care o tragem: căutăm «absolutul» pe care nu-l vom atinge și ne dăm seama în mod conștient că trebuie să ne mulțumim cu rezol-vările care conțin devierile minime. Aceste devieri minime, așa-numîtele valori de apropiere, sînt de importanță horărîtoare. Ele dau rezultatelor noastre viață.
Fig. 5. Studiul tonalității pe modelul numit «orga tonalităților ». O serie de tuburi cu secțiunea pătrată de 5x 5 cm, cu lungimea de cca 100 cm sînt dispuse paralel. Fiecare tub are un fund reglabil ce glisează în interiorul tubului, cu o tije. Tonalitatea devine funcție de adîncimea tuburilor, ce se evidențiază formal prin lungimile tijelor ce ies din tuburi și alcătuiesc de fapt o diagramă. Tonalitatea și forma stau aici într-o relație nemijlocită de interdependența. lată deci un exercițiu care pune în legătură «simțul culorii » cu «simțul formei și al proporțiilor ». în același timp, un exercițiu la care elevul își poate face singur corectura.

CORP Șl SPAȚIU

Se pune problema găsirii de motive spațiale elementare. Organizarea studiului:
Metoda de lucru Metoda de lucru
analitică sintetică
<— plecînd de la suprafață
■<— plecînd de la linie —+
de la punct —>
Prezența motivelor plane elementare, generatoare de corpuri în spațiu, poate fi căutată în lumea obiectelor, a plantelor sau a produselor industriale.
Fig. 6. Studiu analitic. O suprafață pătrată (hîr-tia) se modifică prin îndoire pe un sistem de curbe. Pătratul este împărțit pe linia mediană verticală în patru părți egale. Aceste puncte sînt tangente la curbe care trec prin colțurile de sus, stînga și dreapta. Se îndoaie hîrtia convex sau concav (pozitiv sau negativ) incluzînd, pe rînd sau combinat, curbele proiectate.
Se va observa: a) influența luminii
b) spațial ita tea
c) forma de ansamblu
d) interdependența a —c
Fig. 7. Studiu analitic. Dintr-un format pătrat se obține un corp în spațiu prin tăiere și îndoire rectangulară. Se vede limpede legitatea de formare a corpului.

MATERIAL Șl STRUCTURĂ

Nimic din sfera vizuale nu se poate înfăptui fără material. Deci toata atenția asupra materialului. Pînâ acum, materialul juca în creația artistica un rol secundar. Era un mijloc pentru un scop. Dar și în viitor nu fì decît un mijloc pentru un scop.
Studiul materialului și al alcătuirii sale interioare revendica și școlarizează văzul și pipăitul. Alcătuirea interioară, inclusiv suprafața vizibilă o denumim, în cazul materiilor naturale, structură. Modificarea materiilor naturale sub influența noastră (cu ajutorul uneltelor etc.) ne dă factura. Combinația dintre structura și factură o denumim textură. Adunarea (îngrămădirea) de materiale asemănătoare sau identice trezește în noi impresia de structura, factură sau textură.
Cercetarea se va face 1. analitic
2. sintetic
1. Pentru a putea cerceta alcătuirea materialului trebuie — ca la tot ceeă ce studiem — să desfacem, să descompunem, să distrugem. De aceea ne ocupăm la început cu metoda analitică. Această influență distructiva se poate exercita în mai multe feluri : mecanic, chimic sau combinat. Este de observat că, în anumite stadii de acțiune, cu toate că se distruge materialul, se poate obține o înnobilare a acestuia. Posibilitățile de prelucrare trebuie să rezulte din alcătuirea materialului.
Studiul experimental-analitic al materialului, fie că acesta este metal, lemn, textil, trestie, bambus sau altceva are la Holweck totdeauna un caracter sistematic^. Efectul intervenției (pe cale mecanică, fizică, combinată, simpla sau multiplă) asupra materialului poate fi:
a) Modificarea aspectului exterior;
b) Modificarea alcătuirii interioare;
c) Modificarea dimensiunilor «.plastice», lineare, in plan, în spațiu.
Organizînd ordinea intervențiilor permutațional, se obțin următoarele trei grupe fundamentale, care epuizează complet studiul
1. a, b, c 2. b, c, a 3, c, a, b
a, c, b b, a, c c, b, a
Unele exemple ne arată că printr-o prelucrare simplă, ca de exemplu batere, se influențează real structura și forma exterioară a materialului. Cantitatea de lucru este aici, în raport cu rezultatul final, mică. Dacă observăm relația dintre cantitatea de lucru șl rezultat, vedem proporții diferite. Această constatare ne duce la concluzia să căutăm In lumea obiectelor soluții deja existente.
Dar studiul materialului Implică și studiul relațiilor între acesta și mediu,
1, Un cui de cismar, vechi, ruginit, îndoit, aruncat la gunoi, Valoarea sa este zero, Nimeni nu-l observă,
9
2. Un cui ruginit, îndoit, în mijlocul unui număr imens de cuie noi. strălucitoare, pe o plachetă de metal înnobilat, în vitrina unui magazin de cuie. Valoarea sa este mare. Oricine îl observă.
3. Un cui ruginit, vechi, îndoit, pe o tavă aurită într-un muzeu de renume. Pe o vignetă strălucitoare se poate citi: «Din cizma stîngă a lui N. ... și înlocuit cu unul nou. Acest cui a fost martorul bătăliilor D, E, F, G și chiar H ». Valoarea sa este imensă !
în toate cele trei cazuri ar putea să fie vorba despre același cui. Faptul că în cazul 1 el trece neobservat se datorește contextului, care este uniform, necontrastant. Faptul că, în cazul 2, cuiul este observat

se datorește tot contextului. Mediul aici este contrastant. Faptul că în cazul 3 abia mai îndrăznim să privim cuiul se datorește lui « N» .
Fig. 8. Lemn. Intervenția c, a, b. Forma inițială apare foarte modificată, Mulțimea nemărginită de fibre ce intră în alcătuirea materialului es^e desfăcută cu grijă și astfel pusă în evidență. Alcătuirea materialului «dictează» prelucrarea sa.

CULOARE

Studiu analitic. Fiecare elev are la dispoziția sa aceiași pigmenți: albastru, galben, roșu, alb, și aceeași hîrtie. Se dă o «rețetă » de amestec pentru fiecare elev.
Elevul nr. î amestecă 4 părți albastru, 2 părți galben, o parte roșu și 2 părți alb. Amestecul se face cît se poate de exact, cu pipeta. Culoarea rezultată se dispune ordonat. Operația se reia. Acest demers se cere fiecărui elev de 400 de ori.
Pare absurd a se cere așa ceva, întrucît se poate presupune că de fiecare dată, prin amestecare, se obține același ton. Dar nu este așa. Variațlunile de culoare sînt imense. Elevul primește prin modelul lucrului său o vedere asupra bogăției imense a cîmpului cromatic. Dacă elevul ar proceda singur, fără o anume « rețetă » prescrisă, el ar amesteca culorile învecinate, ar obține o duzina de tonuri șl ar obosi. Impun fndu-i-se o temă precisă, el nu se poate eschiva. Rezultatul muncii sale este cu totul altul.

FORMĂ

Cercul formal cuprinde formele fundamentale, complementare, Formele fundamentale; cerc, pătrat, triunghi, ordonate la fol ca și culorile fundamentale, albastru, roșu, galben în cercul cromatic, permit exact ca acesta găsirea de forme Intermediare (mediatoare), Formele fundamentale corespund culorilor fundamentale, Iar formele intermediare culorilor intermediare, Toate formele complementare au aceeași formă mediatoare la centru, cercul do centru, Acest cerc corespunde cu cercul alb (suma culorilor, aici suma for-

melor) din cercul cromatic. Cercul de centru, la limită la punct, are și o altă semnificație: el este în același timp și element formal și element material, respectiv cromatic, (fig. 9)
Fig. 10. Un pătrat alb pe fond negru, de o anumită dimensiune, este subîmpărțită într-o mulțime de pătrate mai mici, distanțate între ele. Se modifică dimensiunea, structura și tonalitatea. Se vede relația de interdependență dintre formă și materie.
Problematica lecțiilor împotriva părerii multor profesori din învățămîntul artistic, a nu formula lecțiile, ci a te limita la stimularea activității elevilor, sînt astăzi, în baza experienței mele pedagogice, de altă convingere.
Ar părea ciudat dacă afirm că nu trebuie să reprezentăm, să apărăm sau să transmitem opinii (atitudini). Organizarea unei școli ca a noastră și mai ales a unui « curs de bază » obligă pe profesori de a face vizibil și a explica ceea ce există real. Despre opinii sau păreri nu poate fi vorba aici. Datoria profesorului este de a formula teme precise. La rezolvarea problemelor profesorii trebuie să-și situeze temele, cît și condițiile, față de elevi, univoc. Rezultatele greșite nu trebuie aruncate cu ușurință. Ele trebuie definite pentru a extrage din ele rezultate noi. Greșelile elevilor cît și formularea necorectă sau neprecisă a profesorilor trebuie să ne reînnoiască continuu și să ne confrunte cu noi rezultate. [.« .] în timpul celor două semestre ale cursului de bază, elevul este din ce în ce mai mult obligat să-și formuleze singur și precis problemele. De aceea, exersarea în crearea

de programe nu poate fi ocolită. Un ajutor pentru aceasta este « experimentul de bază ». Acest exercițiu, pe lîngă acela al mijloacelor de reprezentare, este o componentă esențială a cursului de bază. Astfel este mai puțin interesant ce rezultă, și cu atît mai mult cum rezultă. Aici există o deosebire apreciabilă între lucrul nostru fără finalitate și cel cu finalitate al claselor de specialitate. Cu atît mai mare apare această deosebire după terminarea studiilor, în practică.
Din rezultatele de lucru, cese arată în « Sehen ». trag concluzia că, chiar acolo unde ne restrîngem, găsim cea mai mare libertate posibilă. Dacă ne permitem de la început toate « libertățile ». ne pierdem. Atunci nu ne simțim liberi, ci rătăciți.
Limitarea voluntară a « libertăților » ne deschide drumul spre o plăsmuire liberă.
Din caietul pedagogic MSehenÂ\ de la Școala de stat pentru arte și meserii din Saarbrücken; fragmente selectate, traduse șt prelucrate de DIET SAYLER)
13
*
PROPEDEUTICĂ ·
PROPEDE LITICA
S1
«Educația artistică este o educație de bază, prioritară oricărei specializări, cu același titlu ca matema-ticile și limba maternă. Ea începe la grădiniță și continua de-a lungul studiilor. Este vorba despre educarea spontaneității creatoare, in sensul dat de Piaget și despre capacitatea de creație ce-și manifesta deja prezența la copil, și aceasta nu poate, încă mai puțin decît orice alta forma de educație, să se mulțumească cu transmiterea și acceptarea pasiva a unui ideal în întregime elaborat: frumosul, ca și adevărul, nu valorează decît recreat de subiectul ce-l cucerește».
(Educația artistica și psihologia copilului, în Art et Education, UNESCO, 1954)
Arta infantilă nu poate fi considerată — așa cum se mai obișnuiește — doar un domeniu limitrof artei «culte» (și învecinat cu arta populară, a pictorilor naivi și cu producția bolnavilor mintal).
Pornim de la observația că activitatea creatoare este naturală și că, pentru copii, ea este un mod de expresie care, în mare parte, rămîne neînțeles de adulti (poate și din cauza abordării separate, exclusivist-profesionale, de către educator, critic și istoric de artă, psiholog, sociolog), pînă în momentul în care copilul ajunge să se servească de simboluri comune, de semne convenționale (pe plan practic acestea ar fi, pe la vîrsta de 10 ani, «învățarea» spațiului perspectivai, iar pe la 14 ani, a anatomiei — Georg Schmidt) ce devin mijloace de comunicare, în detrimentul cantității de expresie individuală, (cf. Perez P. Hesse Nesupunerea artei învățămîntului artistic o neînțelegere?] d'esthétique nr. 2/1969.)
Specifice categoriilor de pictură ne-artistică (în sensul ne-specializării) sînt — după acest autor — pentru «adultul mijlociu», practicant al picturii-«loisir», sărăcia explicitului și implicitului; pentru bolnavul mintal adult contradicția dintre explicit și implicit iar, pentru copil, identitatea între explicit și implicit, între semnificant și semnificat, în acest stadiu de tranziție, în care creația infantilă e un mijloc suplimentar pe calea integrării în colectivitate, în « normalizarea » (de la norme) comportamentului conform unor cereri culturale prestabilite, se impune încurajarea folosirii mijloacelor de expresie neverbale. « Învățămîntul artistic ar

trebui sã aibă drept singur scop alegerea mijloacelor de expresie apropriate fiecăruia » (Perez P. Hesse). Prin aceasta s-ar evita perpetuarea înțelegerii învățâmîntului artistic drept specialitate profesională, elitară (deschisă doar celor cu « daruri rare »); învățămîntul artistic și-ar ocupa rolul de parte integrantă a procesului educațional.
Printre argumentele condamnării a ceea ce el numește oedagogio împotriva creativității este și opinia curentă după care «conformismul e valorizat și devierea condamnată » (in sistemul de examinare reușita fiind măsurată după gradul de conformitate cu pretinsa obiectivitate renunțare la eu).
Prețioase sînt propunerile sale privind o posibilă structură a învățâmîntului care sá țină searna de:
1, multiplicarea și diversificarea tipurilor de formație/
2. legătura orizontală între diferitele domenii 'de învățămînt / 3. organizarea simultană a ansamblurilor de materii estetice legate/4. verificarea activității creatoare pentru toți elevii și în toate instituțiile școlare /), crearea de muzee cu funcția specială de instituții de învațamînt / 6. formarea du artiști-animatori.
Că învățămîntul artistic școlai este susceptibil de a f îmbunătățit este un fapt evident, râmînerea lui în urmă nefiind numai o moștenire a vechiului sistem de învățămînt. (cf. Stanclu Stoian Educație și societate, Ed. politică 1971).
Ion,
a creo.
mare
sau că « în grup
O ședință de în grupe de pînă
« ^xPeriențe Petice» colorìstico, grafice, cu libera
Г ■*'"*·*
armonie
în Revue
mai pe o masă —paletă « Uti-
o libertate deplină în alege-formatului, culorilor, ritmului
la nivel internațional poate să gră-lenomen. imperios necesar.
MINAI DRIȘCU
sci ie J,S.Bruner — este un proces
tabule să.?i
Cîrdei
exemplele sînt întîmplătoare), concepțiile amintite
■
O privire retrospectivă asupra domeniului poate fi edificatoare. Pentru aceasta ne vom folosi de date conținute în cărțile publicate de cîțiva pionieri ai noilor forme de învățămînt artistic școlai , adepți ai «școlii active »,
Florența Preterían Desenul liber și noile metode 1934;
ai « educației noi ». (Marin Biciulescu Desenul și modelajul la copii 1923; Florența Preterían Desenul liber și noile metode 1934; Ion N. Vasilescu Desenul liber ca mijloc de cunoaștere a individualității copilului, 1941.)
Anul 1895 este anul primei programe a. învățămîn-tului primar în care s-a introdus desenul (programa este o copie a metodei lui Eugène Guillaume, introdusă în Franța în 1878, care folosea caiete de modele grafice, corpuri geometrice din sîrmă și gipsuri după figura umană).
Urmează, în 1898, Călăuza pentru predarea desenului în școlile primare urbane și rurale a profesorului școlii de arte frumoase din București

V. Hegel, în 1905-1906, Metodica desenului după natură, a revizorului școlar George A. Antonescu (amănunte despre acestea în articolul Un exemplu de educație artistică din Cronica nr. 38/1971), în 1910 un Povă-țuitor ce, teoretic, introducea «desenul liber » (cu desen din imaginația după natură, din memorie, combinații decorative, modelaj) pentru ca mai apoi, pînă în 1921, să se recurgă iarăși la caietlee cu modele. (Caietelede «colorat » din librăriile noastre întrețin amintirea lor.)
Fără îndoială că cel mai bine pregătit exponent al principiilor școlii active la noi în acea perioadă a fost Marin Bilciulescu, fost elev al școlii normale superioare din St. Cloud și al Școlii Naționale de artă decorativă din Paris, care a început experimentele cu «noua metodă» în 1913.
Pornind de la constatarea că «geometria este literă moartă pentru copil » și că acesta este « foarte ocupat cînd desenează spontan și liber », el ajunge la concluzia (aceeași cu a principalilor promotori actuali ai educației artistice) că rolul educatorului este « mai mult de a excita decît a corija, mai mult a sugera decît a critica, a propune iar nu a impune. La capitolul «antecedențe» autohtone ale ideilor educației artistice amintim și opiniile lui G. Carp: « Exprimarea prin desen e un principiu de învățămînt tot atît de important ca și exprimarea prin limba scrisă sau rostită ». (Desenul ca mijloc de exprimare, comunicare la Congresul internațional al învățămîntului secundar, București, 1928). ’Față de reminiscențele de tip herbartìan prescriptive și restrictive (complex de reguli riguros codificate) existente in unele manuale actuale (A. Haiduc Desen, Manual pentru clasa a V-a Editura didactică și pedagogică 1965, Petelei Ștefan, Cîrdei Ion Desen, Manual pentru clasa a Vlll-a, E.d.p. 1965 7 exemplele sînt întîmplătoare), concepțiile amintite mai sus sînt indiscutabil mult mai avansate.
Primul manual conține capitole ca: «desenarea a două cărți suprapuse », « desenarea unui vas de formă totundă mai complicat», «desenarea unui vas simplu în tehnica acuarelelor » (sic I), « redarea unei păsări împăiate» în acuarelă. (Asemănarea cu perimatele « metode » ale începutului de secol e alarmantă.) Aflăm că «o compoziție tematică se începe întotdeauna prin desenarea grupului de oameni. Acest grup se așază aproximativ în partea centială a paginii. El trebuie să Пe destul de ca să domine toată suprafața desenului. . . comporla tematică peisajul joacă un rol secundar, aiata locul unde se desfășoară acțiunea. De aceea într-o compoziție tematică peisajul se redă după ce s-a desenat grupul personajelor șl nu invers au că « în grup personajele trebuie să se așeze în poziții cît mai diferite. Lîngă un personaj aolecat șe așază un altul ridicat. Dacă un personaj se înclină pre stînga, celălalt să se încline spre clreaD \ ? (lot eșafo(lajul acesta normativ cade la justific ita ş· a II do copilărească întrebare « Da' ăe de colul bl81fnăr|| înlulenedi tí ‘'do e ■ viitorul public la n|vekl| ,nic4 “i*1, ' « flori.mulul » șl « naturniortismului » ® sull clonțel disprețuitoare fața du a. ta tnoXí?' SUn’ inodel?" d fă, a |)l 0tun'la de ‘I le considera drept module - șl rezumam concluziile la care au ajuns
șapcă ci
« realismul intelec-legea frontalității, topologia
doi propagatori ai educației artistice, Arno Stern (Aspecte și tehnica picturii copiilor, retipărită în 1956 în colecția «Tehnici ale educației artistice») și A. Bozzola (Ghid al educației artistice in noua școala medie, Lattes Editori Torino, ed, 1965). «Arta», scrie Arno Stern «nu intra în copil, iese din el », Educatorul face să se nască un

tablou, el nu influențează, dă sugestii, el provoacă și protejează. « Niciodată educatorul nu va pune cruda întrebare: «ce ai vrut să reprezinți ? ». Unele « terne» se repetă — casă, arbore, soare, vapor etc. _ e|e sînt semne ale unui vocabular imaginat (desigur nu în întregime, observă Vigé Langevin și Jean Lombard Estetica desenului copilului în Revue d'esthétique ianuarie, iunie 1958 — după un studiu de 35 de ani asupra desenelor copiilor, aici intervenind și memoria care conservă «clișee» din decorul publicitar, din ambalaje, apoi intervenția apreciativă a părinților etc.); repetarea lor nu e un simptom al lipsei de fantezie, ci poate avea o funcție terapeutică, de deblocare. Acest vocabular formalizat — nu saocă ci « ideea de șapcă » — (transparențele = tual », rabaterile, rudimentară, «talia» morală și culoarea convențională a obiectelor — iată cîteva din datele acestui vocabular) ia lucrurile în aspectul lor tipic, copilul desenînd ceea ce știe despre lucruri. în educația artistică, spune Arno Stern, nu există note, clasamente; concursul falsifică spiritul creației. Educația artistică aparține pedagogiei, nu esteticii. Nu e obligatoriu ca educatorul să fie un artist, nici nu e necesar ca el să aibă (« Fenomenul Vulturești » pare a veni în sprijinul acestei păreri, dar acest lucru poate fi considerat mai curînd o excepție.) Atelierul trebuie să fie un loc îneîntător. Educatorul nu trebuie să devină un observator intimidant, el oferă doar un minim de habitudini tehnice (cum se ține pensula, dozajul culorii) și lasă rea subiectului, execuției.
Arno Stern propune următorul atelier ideal: se dă copilului cam un metru de perete acoperit cu hîrtie neabsorbantă — poate fi și de ambalaj — la înălțimea capului. Culorile — guașă de cea bună calitate — sînt puse comună și nu depășesc numărul de 8-10. «Utilajul » nu cuprinde creioane. Educatorul pune pe lucrări timbre cu data execuției, lucru durează cel mult trei ore. la 12 copii.
Arta copiilor se judecă în raport cu copiii, aceștia nu au nevoie de arta adultă pentru
Mai complex, « Ghidul » profesorului arhitect A. Bazzola include, pentru clasa I a școlii medii, « experiențe plastice, colorìstico, grafice, cu libera a egei e a subiectelor și a mijloacelor expresive, în ai monie cu situațiile ambientale» și urmărește ajungerea graduală la înțelegerea și la reprezen-cai ea aspectelor realității, propunînd și expresii -Kru'iH S^Gi'atx чe lectur' (proză, poezie) sau de ascultai ea bucăților muzicale.
Ilusti ațiile ghidului nu sînt exemple pe care elevul îndemn°^îT2e' S'nt ° ,п^ica(ie de metodă. Un rol S г aU comP°zițule elementare din forme ¿ΛPςξ net,8u.''atlve> urmărind echilibrul și ritmul; nontrn COn ll Hie 'a experiența necesară copilului în striirt peicePe ordinea și echilibrul prezente in structura lucrurilor.
contìmm^ 7 SCI'e Bruner este un proces trebuie IП\eПпie soçial^' Fiecare generație
ţrnmi'ii 'edefinească natura, direcțiile și
si rationahm^^?1 raport CLI gradul de libertate i' ¿г 7t0 pe ca,e generațiile viitoare urmează ad-ι atingă ».
contó¿í7,neiCa acoix' a c°nclițiilor vieții noastre zătnr J°.lano cu «spațiul pedagogic» corespun-o sprim«'|in'!HII|e' *n ^Qmeniul educației artistice, realizArilor ? a ducătorilor »; cunoașterea
bească acest
un artist, o cultură artistică

e

í;
9
lí
e
s e Й e á
c ï-
Э
- 9 ta Í-
J
De cîțiva ani, acțiunea învățătorului Ion Mărgescu, acțiune ce ține uneori de dîrzenia « apostolatului » — care a atras pe toți școlarii din dteva clase într-un cerc de educație artistică — a făcut sa se vorbească de «fenomenul Vulturești » (sat din județul Argeș). Similitudinile de metodă pedagogică — se pare ignorate de către animator — cu cea propusă de Arno Stern sînt, în privința «deconvenționalîzării » și maximei libertăți de expresie, numeroase. Asupra unui singur punct, dar esențial, părerile diferă net : caracterul necompetitiv al educației artistice a fost deviat, poate și sub influența publicității, într-o competiție : școlarii s-au deprins « să ia toate premiurile ». Este o situație care, prin repercusiunile pe care le poate avea (inhibiții, palmares și notorietate) alterează Incrudiva sensul experienței.

--_ --- _ __ _ __

În ilustrație : Nuțica Ciotei : Compoziții

Cu gîndirea lui Ion Vlasiu, sculptorul, prozatorul și pictorul, ori de cîte ori mi-a fost dat sà má întîl-nesc. de 35 de ani, de cînd slujesc cu condeiul arta — pe cea făcuta fără condei cel mai adesea — nu mi-am putut opri sufletul să fie de acord, chiar și atunci cînd, intelectual, Grea de cîrcotaș a speței criticilor, dm care, se pare, fac parte, mă împingea să formulez și rezerve.

Numai admițînd că s-ar găsi cineva în situația de a nu G luat niciodată contact cu vreuna din operele, de vreun soi, ale lui Vlasiu — ceea ce nu e ușor de presupus, căci artistul cunoaște azi o mare popularitate — dar acceptînd totuși, prin absurd, că pot încă exista iubitori de frumos care să nu-l G descoperit, afirmația mea din prima frazá poate ramine sub semnul îndoielii ! Căci aceluia care i-a gustat, vreunei opere a lui Vlasiu, sevele îmbătătoare și nesofisticate, simple, primordiale ca sevele ierbii și arborilor, ori ca laptele proaspăt, parfumat cu hormoni zdraveni și cu principii tai-
nice de viață, i se va părea Gresc să nu ai decît sentimentul unei perfecte consonanțe sufletești între tine și artist, cîtă vreme nu te-au pervertit anume lecturi de prestigiu în lumea modernă. Ardelean, născut în satul Lechința de Mureș, la 6 mai 1908, autodidact la începuturile sale, pe cînd. limpiar fiind, aspira să dea lemnului, cioplit și șlefuit, rosturi în plus, peste cele utilitare, Ion Vlasiu a fost apoi elev al Academici de Arte Frumoase dm Cluj. Primele sale expoziții, de sculptură, au fost una în 1932 la Tîrgu Mureș și în 1933 și 1934 două, la Cluj, după care și-a mutat cîmpul activității, între 1935 și 1947, la București, unde
început în 1943, cu Berna și Stock-I anii puterii populare, întețit « palmaresul » lui înnu-
a expus de asemenea de mai multe ori în acest interval. în aprilie 1938 făcînd și la Paris, la Galerie Contemporaine, pe Rue de Seine, o demonstrație expozițională, cu picturi executate în răstimpul cît a locuit în Franța, iar în toamna aceluiași an participînd cu pictură și sculptură la al XV-lea Salon ol Tuileriilor. Printre multiple și

continui participări la expozițiile oficiale .colective, unde prestigiul artei lui statuare se consolidează în special, și-a organizat la București expoziții personale în 1942 și Ì94-4 (în sala Dalles, pictură și sculptură), apoi, în 1957, la sala din b-dul Magheru (ambele arte), în 1958 la Dalles (numai pictură), și în 1967 din nou la Dalles, o mare retrospectivă de sculptură și desen. Periplul internațional al participărilor lui Vlasiu, î----"
holm, continuă în .
după 1957. și în prezent ......w
mără orașele artistice prestigioase de pe tot globul, unde Republica s-a făcut reprezentată prin artiștii ei. Deținător al premiului Simu pentru sculptură in 1942, al celui de al doilea premiu pentru sculptură la expoziția jubiliară Astro din 1940 și al unui premiu pentru literatură al Academiei Române în 1939. data apariției primei ediții a romanului său autobiografic Am plecat din sat, reeditat după revizuiri mari și substanțiale adăugiri în 1957 și continuat cu mai multe volume de proză memorialistică de atunci (Drum spre oameni, și 0 .singură iubire), culmmînd cu minunatul său Jurnal din 1971,
l J r c p r o dlucer
A a •
mțe 'easa ç ‘ceri
a
Icoanci, sau Iubire din Parcul Flo-I Ion Creanga povestind copiilor din Parcul
Ion Vlasiu își ilustrează literatura după sculpturile proprii și-și face operelor plastice datorită elementeioi de exegeză cuprinse în ioarte oiiginalele s< de proză autobiografică, adevărate pagini logie, unele, pentru genul rar abordat la noi, de « Bildungsroman » (roman al unei formații psihice), cîștigîndu-și astfel un loc de nezdruncinat în inima publicului de toate categoriile. N-are multe sculpturi monumentale ridicate pina acum pe piețe publice. Cele cîteva busturi, de la Sighișoara, Rupea și Galați, cu care începe istoria acestui capitol al biografei lui. sînt departe de a constitui un răspuns cuvenit posibilităților sale de monumentatisi. Dacă se adaugă 2 3 compoziții, impostate la București în spații verzi, ca Maternitatea din Grădina reasca, ori
Herăstrău, am înșirat cam tot ceea ce, în afara incintelor muzeale, posedă orașele României de mina interesantului artist. Și cu toate acestea, efortul său principal merge către slujirea artei monumentale. O filogenie de luptător da acestui Gu de țăran, descendent din iobagii împilați de veacuri de nemeși și groG, impulsuri către metaforele plastice cu sens epic, care să exprime intensa lui energie lăuntrică, de om al faptei, al pathosului voinței de auto-realizare eroică, de împlinire de sine prin valențele comune unui neam. Impulsurile acestea către o artă a gestului larg și tăios, în care chiar el, gestul, să se recunoască, obiectivat, cu tensiunile lui și cu detentele absolut necesare, fac din arta lui Vlasiu o limbă esențialmente sculpturală, Ge că pictează, Ge că narează în cuvinte. înzestrat cu o mare capacitate de a însufleți lemnul, materialul tradițional al expresiei plastice românești, dar și piatra, marmura și bronzul, Vlasiu a descifrat, treptat, pnn experiențe a în confesiunile sale, valențele cărui material în parte și putințele comunicării conținuturilor de conștiință prin mijloacele artelor spațiale. Sculptura, artă a spațial i taț i i resimțite tactil și motrice pe cale optică, prin axarea conveniență a volumelor, după arhitecturile interne adecvate Gecârei scheme spațiale a cîte unui tip de sentiment, transpus în trei-dirnensiunile cîmpului

vizual, este întotdeauna întemeiata pe o matematică strictă, chiar dacă uneori aceste raporturi matematice între volume se rezolvă la artist fără calcule.
căror istorie o citim expresive ale Ge-
Masa materială, cîtimea și ponderea ei reală, redu-
Ça Tasei Ia vo'urne arhitecturale geometric și X'· upa я" de forță-ritmata succesiune a P 5 Ce U carna'ie axel°r acestora și inter-receotinn·6 Un ipauze de umbră între masele v!н я , , Um'n3)' ÎȘi asociazâ melodioasei rezol-*on VI·”· ,Ul muzical al oricârei sculpturi, la Poligoanele VțX* ecneer*etică de — voltaj, volumplnr e- Я· ® tOri ce se compun din axele etei sculnti?l | 'Л esenul ,,m'telor masei dau silu-mințit. Senzația de V'aS'U CfeC‘ dinamii: nedez' Statistic î, 1 d m,?care predomină la el, si staza m" °Pera lui· ea e mai frecventă decît afirmare avieri e|țeȘt'e fară exP''ci'ări - înseamnă vidului al speței. entuziasm al indi-
si ¡mediat,"г" cC'sÓech¡°snal·'tn,re med'U' -'c, social și istoric.
‘at.eeuemaÎîcăfeâ “ marea
lor: Decehal м V asiu mer2e spre lumea eroi-eroi ai ■ ’· °ria’ C,o?ca· Crișan, Bălcescu, Personajele Σ' IntegrațÎ în ,eZendă· sau haiducul Pinti TT po₽ulară « Făt-Frumos. opera lui vi · Toma -Hmoș se aliniază în ai gîndirii Ги CU er°" nu mai Puî'n legendari cu geniile mtrau7nreD Cün°a?tere de arlă> ca Michelangelo pariteonul culturii universale, (Eminescu ° poe·' ai cuvîntului sau culorii sicius) h ¿fe^T .LUChian' Sad°veanu. Perpes-Pri ejul de a căuta, odată mai mult,
I
<
1
1
<
< r î ș r h e ț n 1 n rr G
V si
nou portret ispitit, — « masca geniului »,
Horia,
— unde
materialele moarte
la
Pe un obelisc, se proiectează
moltiplicabile
a idolilor pădurii, barocă,
ce
pe anonimii apostoli ai
similare celor din culturile
Ion
, străvechi, sau la tipul de liniilor
«
ti fiecare condiția spirituală a omului de vocație creatoare certă. Și în compozițiile sale, Vlasiu caută să surprindă pecetea lamurei de incandescență a conștiinței fulgerate de țelurile înalt-spirituale, fie că este vorba de Tripticul eroilor, de 1907, de Cro-nicor, de Sculptor, de Maternitate — urmărită ca act de genială împlinire de sine, de exemplar altru-ism _ temă reluată în fel și chip, sau de studiul în vederea monumentului Eroii.
Dar și în Minerii și în Țăranii lui Vlasiu, dincolo de marmura, piatra sau lemnul lor, ce păstrează urmele convingătoare ale cioplirii directe și șlefuirii de mîna sculptorului, bîntuie aceeași însetată vointă de a surprinde eroismul, adîncurile forței creatoare a vocației istorice,

spirituale, transformă în eroi, azi gestului util, practic, creator de bunuri materiale. Studiile de specialitate se vor putea cîndva ocupa mai pe larg de mijloacele prin care sculptorul acesta frămîntat, dornic de a-şi urmări pînă la capăt experienţele proprii, în lupta cu ce trebuie să-i învie sub degete spre a încorpora sensuri expresive, reuşeşte să producă o atît de intensă vibraţie în privitorul, al cărui suflet e invadat de efluviile unei prezenţe, ori de cîte ori intră fizic în spaţiul operelor, angajante pînă la anexarea totală a conştiinţelor în fluxul lor vădit, manifest energetic. Magia prin care primitivismul savant al anumitor stilizări — foarte apropiate de ale artei ţăranului român, fie că e vorba de tehnica lemnului ori de tehnica pietrei în care poporul nostru a înscris deopotrivă o tradiţie glorioasă, străveche — pune stăpînire pe sufletele privitorilor, se numeşte în limbajul curent talent. Este vizibil că, fie în spiritul realismului european descendent din idealul elin şi renascentist al frumuseţii (Mireasa, de pildă, e doar o transpunere a eternei formule ideale a apologiei veşnicelor valori ale feminităţii pure), fie în spiritul unui expresionism arhaic, făcînd apel la modulii formelor anatomice ce constituie etalonul frumuseţii altor culturi deformare voită a simetriei şi melodicei prin care arta modernă a vremii noastre ajunge să forjeze simboluri dinaintea erei raţionalismului mediteranean, Vlasiu desfăşoară o remarcabilă forţă de sugestie. Proiectarea Stihiilor trecutului, în spaţiul real, vita-lizat brusc de arborescenţa organică a acestor monstruoase portrete categoriale, infinit, ca într-o teratologie recurge la tipizări de formulă grotescă, la fel de firesc cum Masca de lemn reface drumul romanicului evului-mediu timpuriu, cu predilecţii pentru stilizarea pietrei, iar La portiţă sau Tinereţe transpun în trei dimensiuni schemele unei orna-mentici folclorice, înţelese în procesul lor adînc constitutiv, şi asimilate sintetismului şi laconismului de forme al artei moderne. în Peştele de marmură trăieşte formula «bolovanilor cu similitudine», din preistorie, după cum în unele «torsuri», de lemn lustruit, alabastru ori lut ars, caligrama eliptică a artei moderne reface drumul artei de melodioase fluenţe a micii statuare egiptene, sau feniciene ori etrusce, Dar aluziile cele mai frecvente, ecourile sectorului celui mai des evocat, sînt cele în care se recunosc tipuri de implantare în spaţiu şi de ritmare, similare cu ale artei ţărăneşti a românilor din toate timpurile. De la maternităţile lui Vlasiu, puritatea nobilă a proiecţiei spaţiale, elansate, deşi lipsite de orice duioşie caligrafică, trimite gîndul spre troiţele folclorului plastic românesc, monumentul jertfelor răscoalei ţărăneşti din 1907 evocă « lomanii », stîlpii comemorativi şi funerari înălţaţi cu prilejuri solemne, la pomenirea morţilor, al căror cult stă la baza ideii de « patrie » (pămîntul părinţilor, etimologic), ţîşnit, parcă, din barda moţească, siluetele celor trei statui, ale triumviratului marţi
rilor iobagi de la 1786, concepute pentru o piaţă de oraş — Clujul este clar că le-ar fi locul, istoriceşte vorbind, şi unde ar întregi în chip minunat ritmurile moderne ale noilor structuri urbanistice introduse în epoca avîntului construcţiilor socialiste. De vădită axare arhitectonică verticală, stîlpul celor trei eroi cu siluetele lor adosate îşi aşteaptă de ani în şir, prea îndelungat îşi aşteaptă, cu toată valoarea operei, locul, hărăzit greu de nişte edili, mai scrupuloşi cu arta adevărată decît cu poncifele ce abundă în teritoriul dat lor în grijă.

Vlasiu a practicat, în fecunda lui carieră, arta pentru care a militat și scrisul lui critic, ca și luările lui patetice de cuvînt de la întrunirile profesioniș
ti lor artei : o artă izvorî tă din conștiința poporului român, cu rădăcini adînci și autentice rn viziunea lui proprie de lume și de viață. Oamenii acestor pămînturi românești, unificate moral prin năzuințe și dureri comune, încă dinaintea unificării politice pe veci, plătesc astăzi Europei o datorie, și lumii.
Ea devine simbolul puterii de creație a românilor, ajunși în istoria lor națională la stadiul la care pot și da altora.
în măsura în care întreaga artă modernă a lumii își caută azi rădăcinile, cum o demonstrează cot veacul al XX-lea din istoria artei, propunerile românești, de la Brâncuși înainte acreditate cu semnul valorii omologabile universal, au șanse să-și

Muza filosofului piatră (pag. 1. lemn (pag. 18) ■
SCU. dur
via rio cei nes
are
Ș» b cum care peni rioai
expozitiv îndelung în
lui Prc se acop în care pus în devine tranziți
uneori
gau-făcut de natură aducerea lui in sfera
a fiii vrea conc eul i tare călită La Pf pierd astfei poate nea e găsească ecou în alte părți ale lumii căT În al patrulea deceniu al acestui Paci urea se stingea, constituiau sîmburele românești
statuare : se numeau
Să nu uităm veac, cînd ion Vlasiu era dintre cei ce viitoarei dezvoltări a artei inovatorii
n acest deceniu, Romul Ladea, Milița Petrașcu, Mac Constantinescu. Borgo Prund, Ion Grigore Popovici, șr aJți cîțivar între care Vlasiu s-a ilustrat mai apoi. Vpdernismu' lui Vlasiu, dm perioada simplificărilor sate stilistice, care-și dau mina cu ale expresionismului și cu ale cubismului a dezgrădinarea obiectulu din contextul Iu artei cum o practicaseră adept căni
firesc și
pnrrtr-o simplă operație de culegător dadaismului șr ai
'eady-made », atinge adesea problematica
esteticii confuziei voite dintre regnuri, care este a suprarealismului. Vlasiu nu e străin de nici una din formele gîndirii moderne, și refuzul lui de a se apleca asupra limbii sculptorului de felul lui Moore sau al Barbarei Hepworth, cu integrarea experienței neantului în viață, nu este decît expresia dorinței de a pune capăt experimentărilor, practicate necontenit în cariera sa timp de patru decenii, și de a-și concentra forțele creatoare pentru adîncirea corespondențelor dintre un tip de mijloaceși o categorie de conținuturi, dînd astfel prioritate unor necesități, acut resimțite de conștiința artistului, prezentate în

societatea contemporană românească. Artist cetățean/ Vlasiu are o autentică vocație a predicii, a discursului, nu didactic, plat ci mobilizator, exortativ, inflamar.t
penri revek tinger acte pe di Analii listice lui Pr recepì cu ace tive.
f exister proust import rane c
piatră (pag. 16) — Michelangelo
— Orgă pentru imnuri tragice Homer, lemn (pag. 18)
cercat ca meșteșugar, el datorează robusteței sale morale de țăran o asceză splendidă, care-i înnobilează limbajul, dîndu-i marca reținerii, autocontrolului, voinței de a se construi și pe sine odată cu opera. Cine-i cunoaște farmecul de convorbitor sau de comesean, egalabil cu acela al operelor lui, a avut în viață privilegiul întîlnirii cu un artist și om, întregi în neștirbita lor unitate originară. Ca și Sadoveanu în epica românească, Vlasiu e un dat al acestei culturi, așa că nu-i nimic de spus despre el care să nu fie și despre ea. Pentru un om dedat o viață artei, e imens. ION FRUNZETTÍ
Ma; sau caii-
i t 1 ú à V ?
Л г 4

3busteței sale cire-i înnobi-i, autocontro-sine odati cu î convorbitor operelor lui.
SINTEZE SI ANALOGII
mișcare
exte-
relallv autonomo pe diferitele
țțlinpllç ЛI <H MSlOI Urnjo иЛ explic*)
universale, evenimentul,
Fará
ce
dar intensitatea,
poate să dobîndească sensuri durata este trăire efectivă
Avînd se el Implică niște intensi-
eu — se disociază la nesfîrșit.
a căror perspectivă
apare, în acest unei anumite literară,
loi ultimă, concepția eea a lui Bergson nu
lui Proust, ne aflăm înaintea unei opere receptivă față de lume, pe atît de pasivă în raport
de timpurile ce se manifestă un rang mai înalt se bizuia
.-asta, Iar dialogul, cu temeiuri strici descrlp-pe care artistul îl întreține cu timpul și cu nța reală, este o dovadă de ataraxic.
Ataraxia fel, ca un fundament modalități con lempo-
• Notant ta Piaцai i uluva i acuivi ut rluuios docirlnu itiuciurtìl· a í»1oí'·o· doctriné co bubtidnuunt vi piolund snitoiiiiilui HtqrUH in optica
yunuiala a vi/iunll lui Mar*
** A »n wdv i In avuti svini intuii'1 vUu v<i data do Juan vvnlln docii'inui lui Alihuutìvi't
1. MIRA SCHENDEL: Reducție grafică, 19Ó7
2,3. GERHARD VON GRAEVENÍTZ: Obiect rotund cu elipse, 1970 (static și în mișcare)
Despre timp si
Dacă spațiul constituie atributul esențial al formelor vizuale, nu se poate spune același lucru despre timp. în linii generale se știe că timpul a reprezentat dimensiunea fundamentală a muzicii și că, într-un

anumit sens, el a intrat în alcătuirea intimă a operei literare. Desigur, în mod indirect timpul a pătruns întotdeauna și în structura obiectului plastic. Iar aceasta s-a petrecut în virtutea însușirii lui de a fi și o permanentă modulație a mediului familiar. Vorbim, în acest înțeles, de o modulație ce poate determina stările noastre de conștiință. Este cunoscut faptul că în doctrina lui Merleau-Ponty mișcarea, în legătura ei naturală cu timpul, reprezintă o asemenea modificare a mediului diurn — un mediu în cuprinsul căruia oamenii își duc viața, adaptîndu-se continuu la variațiile
rioare. Apare limpede faptul că asemenea variații definesc aspirațiile spirituale ale făpturii omenești și comportamentul ei. în acest context trebuie privită întreaga creație literară a lui Proust. Numai că, în accepția scriitorului francez, durata scurtă a evenimentului poate să înfrîngă și să unifice durata in sine. Evident, durata este un fundament al timpului absolut; ea este timp ce are măsură. Marginile ei sînt determinate; sau adîncimea sa,
calitative. De aceea, și ea este în stare, adeseori, de a exprima o curgere «nesfîrșită» a timpului, sau niște dimensiuni ample și semnificative ale desfășurării a avea acest caracter dramatic,
are durată la Proust, apropie, în mod neașteptat și brusc, epocile, pe care anii le-au despărțit. Așa cum remarcă Béguin memoria involuntară este aceea care, în viziunea lui Proust, depășește durata, pentru a ținti la desăvîrșirea unității noastre interioare, Este vorba, potrivit vederilor lui Béguin, de aceeași permanentă dorință, în esență romantică, a ființei umane care, chinuită fiind de limitele ei, vrea să scape de timp, Năzuința definește, în fond, concepția artistică a lui Amiel, în credința acestuia eul finit era în măsură de a asigura o oarecare unitate a lumii, cu toate că o astfel de entitate — în calitate de simplu
La Proust, memoria involuntară este cheia timpului pierdut și regăsit. Timpul se relevă șl se fixează astfel în episoadele vieții. Cît privește viața, se poate afirma că ea se scurge fără încetare. Asemenea evenimente, neutre la prima vedere, ale existenței ce ne înconjoară, sînt tot atîtea redescoperiri ale timpului. Iar memoria involuntară este revelatorul și factorul de fixare ale unor acte contingente și aproape vegetative ale vieții trecute, acte pe care ea, memoria spontană, Ic descoperă pe diferitele trepte inegale ale eternei desfășurări. Analizînd o asemenea doctrină a compunerii stilistice, Rivière are dreptate să susțină că, în cazul lui Proust, ne aflăm înaintea unei opere. pe cîl dc
proijtiiariá important al ranc de cre¡
Deși apropiat
l,Ji Proust dt4„v UI,,H q.uvu i......................
Г1' ac°peră integral. Aceasta se constata în momentul 1(1 cate descoperim că, la Bergson, timpul este legătură strictă cu forma. Iar esența formei e/me imaginea pură ce este surprinsă înlr-0 ’cт/цie infinită. De unde decurge Ideea că însăși
realitatea constituie, în calitatea ei de amplu proces, schimbarea continuă a formelor. La rîndul ei viziunea bcrgsoniană, deși are un substrat asemănător cu acela al teoriei lui* Heidegger, nu se confundă cu aceasta din urmă. în perspectivă heideggeriană timpul Individual este o structură de bază a ființei. Acest timp personal, care are durată — și încă o durată dramatică și un sens implacabil către săvîr-șire în neant — nu se identifică cu timpul neutru al colectivității și cu înfățișarea anonimă a vieții ce se scurge în fiecare zi. Bucurîndu-se de atributul autenticității, și dezvăluindu-se în starea lui de

structură a grijii, timpul persoanei se transformă, la Heidegger, într-o problemă centrală de existență. De la concepția clasică asupra timpului în alternativa căreia această dimensiune a existenței apare ca un «receptacul-vid» și abstract al realului, la teoria lui Kant ce surprinde timpul în calitatea lui de formă pură, dar și subtilă a intuiției, pînă la doctrinele moderne, în
timpul e văzut, în primul rînd, sub înfățișarea lui de problemă stăruitoare și gravă a ființei concrete, gama interpretărilor este foarte bogată.

Viziunea contemporană nu merge însă, în mod riguros exact, pe niciuna dintre aceste căi. Putem spune că, sub înrîurirea gîndirii științifice moderne și a doctrinei marxiste, accepția pe care noi i-o dăm timpului devine din ce în ce mai profundă și mai dialectică.

Principala teză a științei — teză ce a jucat un rol esențial în această ordine de idei — a fost aceea care rezultă din teoria sistemelor transformațio-nale. Ideea transformării în timp a sistemelor presupune atît existența unui concept generic al timpului — sau timpul unui supras/stem ce este ales, de cele mai multe ori, în mod convențional — cît și legitimitatea unei noțiuni particulare a timpului — noțiune care nu indică nimic altceva decît forma specifică a unui timp caracteristic pentru un subsistem bine determinat. Pornind de la această observație se întrevede posibilitatea descoperirii unei pluralități de timpuri, timpul său specific sau propriu, orice sistem bucură de un ritm al lui; tați aparte ale duratelor lăuntrice și, în funcție de aceste ritmuri, creșterea lui pe linia succesiunii momentelor timpului este mai grăbită sau, dimpotrivă, ea devine, în anumite împrejurări, extrem de înceată. Ceva mai mult, dată fiind prezența unor relații de influențare reciprocă, între sisteme, timpurile își pot schimba ritmurile, in acest caz vorbim de transductivitatea sistemelor și, evident, sîntem în măsură să discutăm despre caracterul transductiv al timpului ca atare. Dar mișcarea trans-ductivă a timpului nu se manifestă, cu exclusivitate, la nivelul sistemelor de același ordin. Din contră, de cele mai multe ori, suprasistemele își transferă o parte din « ritmul lor temporal » unor sisteme subordonate. Este interesant de a remarca faptul că aceste sisteme de rang secund nu « traduc » timpul și mișcarea în același fel. în virtutea structurii lor interioare și a «disponibilității» lor specifice de a absorbi timpul și de a se desfășura în timp, fiecare sistem «traduce în stilul» său și potrivit alcăturlrli sale impulsul timpului și al mișcării pe care l-a primit. In această perspectivă trebuie înțeleasă și teoria lui Althusser referitoare la conceptul marxist de istorie șl deci în acest context de idei vom interpreta doctrina sa despre timpurile istorice \ în ultimă analiză, leza despre o pluralitate de timpuri Istorice — timpuri trepte alo evoluției sistemului dat, dar dependente în flecare Instanță de timpurile ce se i la alto niveluri de pe respingerea conceptului de timp continuu și omogen al lui I legel **. Decurge de aici posibilitatea consfințirii unei Imagini di|erențiule a istoriei, în conformitate cu această imagine, întregul existenței umane, sociale și Istorice, este un tot structurat. Acest tot comportă un anumit tip de complexitate, în ansamblul lor, nivelurile distincte coexistă și se articulează, transferîndu-și reciproc substanță și limi). Dar aceasta se petrecu în raport cu o instanță

supremă, care nu este nimic altceva decît însuși nivelul de bază, economic, al totalității istorice. Concepția structurală și

transductivă asupra timpului devine astfel semnificativă și pentru domeniile culturii în general și deci ea capătă înțelesuri noi pentru sferele artei în special. Potrivit unei atare viziuni, sîntem în măsură, în primul rmd, de a descifra corect atît doctrinele referitoare la un timp aprioric al sensibilității, cit și acelea pii-vitoare la un timp existențial și dramatic al ființei reale. Mai mult încă, pe această cale putem elucida — chiar dacă am fi siliți să depunem mari străduințe în acest sens — antinomia funciară a timpului privit din punctul de vedere al fenomenului de cultură, într-adevăr, în alternativa faptului de cultură, timpul spiritual nu este identic cu acela al sistemelor reale sau obiective. între timpul spiritual și al culturii, pe de o parte, și timpul real pe de altă parte, subzistă niște legătun profunde și reciproce care nu pot fi puse la îndoială. Totodată însă, între aceste planuri, considerate ca sisteme distincte fie ale existenței spiritului^ fie ale realului obiectiv și perfect autonom, stăruie o seamă de diferențe demne de reținut. Pe un plan intermediar situat între aceste regiuni de existență, care sînt deopotrivă, și sfere precise ale timpului, stă aproape întotdeauna realul obiectivat.

în principiu, observăm că timpul spiritual nu «curge» întotdeauna la fel cu acela al realității. Cel mai important atribut al timpului spiritual constă în capacitatea lui de autodefinire. Ființa umană trăiește un timp real și, implicit, ea își făurește un timp spiritual și unul istoric și al culturii. Apt de a se oglindi în temeiurile sale, sau de a-și clarifica fundamentele, timpul spiritual se poate proiecta astfel în ceea ce numim creație umană, sau existență obiectivată. O asemenea proiecție se petrece în toate formele de manifestare ale lumii umanizate.

Rezultă că timpul umanizat, care derivă, într-un anumit sens și din timpul spiritual, presupune un timp al persoanei, unul al colectivității și, în sfîrșit, el implica un timp propriu-zis de factură istorica. Acest timp umanizat devine structură expresivă sau un atribut al formelor atunci cînd se întrupează în opera de artă. Un asemenea timp ne interesează atunci cînd discutăm despre parametrii formelor vizuale.

Numai că, în cazul operei plastice, remarcăm faptul că timpul umanizat se încorporează indirect în țesătura fină a obiectului estetic. Mai exact, se poate spune că el intră, în mod exclusiv, doar în conținutul și în structura de semnificații adinei a acestuia. La nivelul formei și, mai cu seamă, pe treapta sintactică a operei plastice, timpul se exprimă, fără excepții. în unitatea lui intimă cu mișcarea. Și totuși, anumite ecouri ale pecetei timpului străbat din substanța de conținut a obiectului plastic, către «învelișurile» formale ale operei date. Un exemplu poate fi concludent în această privință. Să ne gîndim, într-o asemenea ordine de idei, la creația lui Bosch. în mod general, se poate afirma că lucrările lui intră în categoria formelor structuri ale comportamentului uman, care au un înțeles precumpănitor fantastic. Fantasticul lui Bosch se bucură chiar de o coloratură stilistică de nuanță suprarealistă. Dar, aflați în fața operei respective, știm, cu exactitate, că este vorba, în acest caz, de un alt timp decît acela al suprarealismului pro-priu-zis. Timpul spiritual concretizîndu-se istoric urmează a fi conceput în acest sens.

Evident, timpul umanizat, chiar atunci cînd se transformă în timp expresiv al limbajului plastic, nu pierde contactul cu celelalte forme ale devenirii lumii. Privind problema din acest punct de vedere, este limpede că timpul mecanlc-cadru (sau timpul galileo-nev/tonian), timpul

organic (sau timpul biologic, al creșterii ființei), timpul flz/coi-modem (care implică ideea dilatării șl a contracției în funcție de viteză*) și, în sfîrșit, timpul universal (sau absolut) influențează în mod substanțial felul în care se cristalizează timpul expresiei plastice. Aliat pe diferitele lui trepte de existență, timpul universal poartă cu sine mereu ceva din țesătura ansamblului.

* Este semnificativ faptul ca, In altă ordina do Idol, Vasaroly leaga, In general, problema formelor ți a dimensiunilor lor do viteză. Din acest punct de vedere lezullă cú la o crosterò Im· presionantă a vitezei, In secolul nostru, corespunde o sporire necesară a dimensiunilor operei artistico.

Iar descifrarea elementelor reciproce, care sînt astfel purtate, constituie, pînă la urmă, o mare problemă de traducere.

în orice caz, în domeniul artei, acest aspect al purtărilor reciproce și al traducerilor începe să se transforme, în epoca noastră — și faptul se întîmplă repetăm, în mod explicit, sub înrîurirea gîndirii științifice moderne - într-o chestiune urmărită deliberat și într-un proiect amplu al sensibilității. Întrucît, însă, așa după cum am văzut, timpul'se reconstituie prea puțin evident la nivelul expresiei formale, preocuparea pentru mișcare trece pe primul plan. Dar, subliniind într-un fel oarecare și în mod nemijlocit mișcarea, este limpede că,în chip indirect, potențăm, ca în domeniul muzicii, și sentimentul timpului.

în esență, mișcarea presupune existența a trei factori: un plan al poziției lucrurilor, al structurii și al formelor, un plan al timpului care determină durata și, în sfîrșit, un raport de tranziție sau de succesiune a elementelor conținute în primul plan, față de reperul-timp care a fost considerat drept sistem-cadru. Este clar faptul că dintre elementele constitutive ale planului lucrurilor cel mai mult se poate schimba poziția și forma acestora. Structura obiectelor — indiferent de împrejurarea dacă vorbim de obiecte reale sau plastice — este, prin definiție, mult mai stabilă. Pozițiile și formele obiectelor estetice se pot modifica evident în raport cu ele însele, sau față de un reper. Dacă schimbarea afectează structura obiectelor plastice, rezultă că asistăm la un proces adînc de mișcare autonomă și interioară. în linii mari o mișcare expresivă poate să fie o sugestie a mișcării obiective și în acest caz ea se asociază cu spațiul pentru a adopta o înfățișare iconica. Dar noi putem vorbi și despre o mișcare lăuntrică; o mișcare ce schimbă continuu structura și alcătuirea formală a obiectului plastic respectiv. La limită, atari schimbări pot să dobîn-dească sensuri simbolice. în acest caz mișcarea devine o transformare interioară interpretată în termeni umani. Un asemenea tip de mișcare este mai semnificativ, din punct de vedere spiritual, decît primul. Dacă mișcarea este evidentă în exterior și aptă de a fi percepută nemijlocit, ea se numește, în acest caz, și transformare «tangibilă »’. Dar și o astfel de mișcare devine, cu adevărat, profundă numai atunci cînd ea capătă înțelesuri psihologice. Apare neîndoielnică observația că nu orice transformare interioară are și un sens, bine definit, de « creștere » în informație. Unele transformări sînt simple modificări cu aspect monoton. Prin însuși faptul că perioadele de schimbare se repetă în mod «nesfîrșit», transformarea nu duce la o creștere în complexitate. Din această cauză, posibilitatea noastră de a prevedea etapa ulterioară a mișcării devine extrem de mare. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că, pe măsură ce scade cantitatea de informație — sau de complexitate a sistemului plastic dat — crește redundanța; adică sporesc șansele noastre de a ghici «evoluția» viitoare a sistemului respectiv. Cînd informația este nulă conchidem că redundanța devine

maximă și, ca atare, știm că orice modificare nu este nimic altceva decît un fapt sigur previzibil.
în cadrele cinetismului mișcarea este folosită atît sub forma ei tangibilă cît și sub înfățișarea sa de transformare Interioară**.
Aceasta tocmai cu scopul
dubtrlalo șl administrativo.
*» pi
nnS1 du 1'1rün"für,,'ur10 IduntHcd' a ¿bìocluìul planile'se ÌnscH
operoio multor artiști plastici contemporani.
sculptorii 1 Howard Jones, Ronald Mallory
oste Insa croația artiștilor co" fac
г' - - · · ·
bonsui folosirii, cit mal dopilno,
ciul, a lonomonolor luminoase,
* Folosirea mișcării reale sau « tanElbllc » (dupa expresia lui >· Kuh) aio efecto deosebii de Importante în domeniul crea-ț!Ci do obiecta estetico Industriale. O ataro formtt a miscăriL prin doflnlțio tehnologizata, joaca un rol însemnat în organi· “'“«nwl amplasărilor
In-nJ: » McMI cu
____IU Astfel citam -
jw<iv4, llonald Mallory, Charles Maltox
î.?Lc*f..Donlon1*1 Jam.oo Soawrlaht. Deosebit de semnificativă ...«»«,
■ ou¿" piă.w 'Îl' «,,X,
con.ul folosii li, cП mul dopilno, a ml loacolor íUlco tn suc-
«Ж
tihna, du julio I o l’arc șl Nino Calo», Aceasta îmbinare a lumini •u inișca.o, da. în spiritul unul modalități du co punu o d .Ciurli stilet constructivism, uu întrevede In I 11,0,0 u Çh ienhaii.. Wdllum
aiaьi'V°ГRobe"?%nz uomn
«’h!; siv ™lK? ■ г“к|··Acom limi, co Antojo, «polua.» I., Vinello
«ы’iiйЖ
lucrftrllo Iul Murta Bota» Lily Domnj
. o o compunere cinetic^ în
de a se mări cantitatea de informații și de a se micșora redundanța. Este știut faptul că uimirea estetică nu poate surveni, în chip fericit și cu efecte spirituale profunde, decît în condiții de neprevăzut, Dar, modalitățile cinetice de expresie artistică nu satisfac întotdeauna acest deziderat. In cazul cinetismului elementar optic, de pildă, ideea suprapunerii unor suprafețe capabile de a reda efecte de strălucire poate fi repede deslușită. Noi sîntem în stare de a intui aproape direct «programul» interior care a fost prescris obiectului plastic. Drept urmare, știm, cu exactitate, ce efect optic vom înregistra mișeîndu-ne într-un sens al figurii și bănuim ceea ce vom percepe, atunci cînd ne deplasăm privirea în celălalt sens.
Dimpotrivă, în cazul multor lucrări ale lui Vasa-rely, de exemplu, « programul » bazat pe algori tmări mai complexe se ghicește anevoios. Complexitatea informației crește și, din acest motiv, redundanța scade în așa fel, îneît uimirea spectatorului este stîrnită necontenit. Cu toate că observația aceasta nu este valabilă pentru întreaga creație a artistului. Pe de altă parte, este de discutat faptul dacă, la Vasarely, «încărcătura» nu este uneori prea mare, în asemenea cazuri putem vorbi de punerea în situație de trăire prea « susținută » a uimirii și, ca atare, vom începe să ne gîndim, dacă nu cumva starea de meditație artistică în profunzime, nu este împiedicată *.
Deosebit de sobră apare transformarea interioară a «discurilor» lui Graevenitz. Micile discuri interioare încadrate într-unul cu mult mai

mare se mișcă în virtutea unui program extrem de complex. Informația crește în așa măsură, îneît este greu să ghicim «treptele transformării». Totul se petrece însă atît de lent și atît de liniștitor, iar numărul elementelor constitutive ale cîmpului se dovedește a fi atît de mic, îneît orice sentiment al încărcării inutile a compoziției dispare cu desăvîrșire.
Pe această linie se dezvoltă astăzi întreaga «artă transductivă»**. O asemenea artă ține seama întru totul de ideea transformării în timp a sistemelor. Totodată ea se bizuie pe capacitatea unui sistem cibernetic de a-și transfera impulsul în cuprinsul altui sistem. Considerînd, în acest sens, sistemul mecanic al pașilor făcuți de un spectator într-o «încăpere-obiect plastic», zgomotul acestor pași va modifica simultan — așa cum se petrec lucrurile în «cupola» lui Agam — sistemul de lumini și de mișcare în ansamblul artistic astfel construit, în felul cum sînt elaborate «camerele negre» ale lui Graevenitz, transformările reciproce sînt și mai concludente. Ușoara deplasare a pereților — mișcare ce pare a fi guvernată de o încetineală fără margini — se asociază cu modificarea tot atît de austeră a intensității luminii. Dialogul pașilor și al șoaptelor cu întregul construcției plastice țintește parcă să iasă totuși din cîmpiil științei și să se cufunde într-o nouă mitologie a timpului făpturii umane.
O mitologie specifică orientală, dar de o factură complet modernă, străbate țesătura operei lui Tsai. Cînd acționează, în mod unilateral, motorul sincronizat, ce pune în mișcare «vergelele» sale, se poate spune că un asemenea dialog « transductiv » (între obiect și mediu) a încetat să se mai petreacă. Dialogul dintre sunetele mediului și mișcările « elementelor » plastice se desfășoară însă în alte creații ale artistului.
Creșterea în complexitate cinetică pare să ne întărească în sentimentele noastre referitoare la timp. Dar rezervele noastre nu trebuie să se spulbere întru totul. Persistă întotdeauna o primejdie în multe lucrări cinetice. Pericolul este de a se ajunge abuziv la o cantitate de informații prea mare. In asemenea cazuri, rigoarea gîndirii plastice este pusă în chestiune, iar sensibilitatea noastră devine cețoasă. TITUS MOCANU
salo realizări, uneori, se întrevede . maro încărcare cu efecte for-
mala.
A A
L.CTSU‘*d Püaí° n și tn únelo lucran ale lui Schóf-'«i . In ciuda excelentelor
F.'.ni? consUucțlilo sale o prca
MαIH™™η\ύΛ°'ω trür,S(Juctivd a fost întrebuințată de Robert που t?
donii'n>'3m0nfU modalitate stilistică de expresie plastică wntru cΓ
Лi ? d0 *s.ínest«te simulatá » la Ro8er Dainton.
EXtel™sa u,llizeie fornwia “θ «
Ben t hali.
ideii do energie articulatei r |or[û redistribuite] a
, observa cit, potrivit vederilor lui
LJ. ° / T°T5e,pT cor°spunde, în domeniul literaturii, a lui Davie,
precum șl expresiei de orientalistului Ernest Fenoliosa.

e
a

ne

ari :ea ița ste
lex.
rece iacul iește cării
ntru elor. ítem insul »mul itr-o pași jcru-mini ruit.
> ale
SEMNAL
Barbu Nițescu e unul din pictorii atinși de sentimentul obsolescenței picturii și orientat spre recuperarea ei prin funcționalitate ; dublă tentativă de conservare a limbajului pictural : în direcție semiotică și în direcție obiectală, convergente în punctul ideal în care lucrul consimte să emită un sens uman programat.
Orice manifestare vizuală devine la Barbu Nițescu ideografie. Pictură, colaj, picto-obiecte, se comportă ca scriere, simili-alfabet de urme gestuale — lineare, picturale, spațiale — ispitind lectura grafologică. Privite semiologic « semnele » pot servi la reconstituirea unei stări de dramă, pe care o califică duetul convulsiv, rupt, tonurile pure și exacerbate de paletă expresionistă — cu agresivă acțiune bio-psihică. « Nici un program nu poate anula beneficiul subconștientului » credea André f
Lhote și atare beneficiu se regăsește în arta lui Nițescu. Structura pronunțat temporală a seriilor de semne pregătește ochiul pentru lectură — mișcare de parcurgere — nu pentru contemplare — mișcare de fixare. Aceste semne au aerul și indiscret și criptic al oricărui alfabet nedescifrat: emit acea promisiune de informație a scrierilor necunoscute, reduse, pentru cecitatea noastră, la ornament și funcționînd ca fetiș al comunicării. Conținutul lor e însăși intenția de a fi limbaj, mesajul e afirmarea angajării într-o relație umană. Geneza patetică e aparentă, chiar ostentativă poate, — fiecare imagine constituindu-se, sub lectura privitorului, drept proces, și anume alternanță de secret și divulgare, istorie începută mereu dinspre automatismul traseelor către codificarea lor, dinspre revelație către banalizare, dinspre anarhia expresiei înspre instituționalizarea lingvistică ; procesul formalizării dinamicii psihice a liricului, această metodică discursivitate, artistul ajunge să se explice prin fraze figurativ-simbolice, puneri în reprezentare (ale sensului confesiv și autobiografic) de felul rebusurilor: într-unul din ultimele tablouri înșiră ochelari, casă etc. substantive optice legînd mnemotehnic o evocare simbolistă a copilăriei, bunici și aburi de cămin, astfel mîntuind, caligrafiere, tensiunea expresionistă.
Acest sistem imagistic, în care accentul, interjecția optică joacă un rol hotărîtor, e apt pentru apelul-afiș. Nițescu descoperă utilizarea pentru semnalizare a limbajului său în în în

In
:ților nealä atît iși lor LStice
prin
—
tu
pului
21
carile i alte
ctura Í lui torul sale, ctiv »
I egea Ar fi publl-fructl-
citară

flcare în care să i se încredințeze artistului regia
ANCA ARGUIR
íntã-timp-libere líe in junge re, în este levine :anu
I Schûi' 1re-/c4e :te for-
Robert plastică >aintx>n ' c Cyborg •Hor hf jratur*· * e$iei de
. Fără a face concesii direcția banalizării, obiectele cer să se topească ambient, au efect de accente psihologizante cadrul indiferent al locurilor urbane. Demersul își are precedentul în folosința pe care o dă Arp
« semnelor» lui, risipite publicitar cu o generozitate cuceritoare. Discret, nepolemic, atare procedură face dreaptă cumpănă semnalizărilor tipizate ale orașului, ca și decorului automatizat prin multipli, preconizat de Vasarely. Diferența specifică prin care se definesc, la limită, cele două serii, este o diferență de ordinul umanului reflectat : în timp ce accentul-multiplu susține cîmpul « rece » al structurilor signaletice, accentul liric, al seriei în care se înscrie decorativul lui Barbu Nițescu, aparține cîmpului «cald » al acestor structuri. Se poate distinge în acest fapt nu un simplu experiment la modă, ci reflexul viu al unul permanent potențial de sensibilitate, care stabilește aici o conveniență cu anume comandamente ale vizualltățll contemporane.
Curentul liric leagă între ele desenul, pictura, obiectele, bricolajele, afișele acestui artist, succesiunii lor e continuul, nu repetiția, d,e Propus o fructificare publică în speță citară a acestor structuri optice, dar o

LABORATOR
EXPRESIE — SEMN— SEMNAL
Barbu Nițescu o unul din pictorii atinși do sentimentul obsolescent®! picturii și orientat spre iwuperarea ei prin funcționalitate ; dubla tenta· tiv,\ de conservare a limbajului pictural ; în direcție semiotică și în direcție obiectaia, convergente în punctul ideal în caro lucrul consimte sa emita un sens uman programat.
Orice manifestare vizuala devine la Barbu Nițescu Ideografie. Pictura, colaj, plcto-obiecte, se comporta ca scriere, simili-alfabct de urme gestuale — lineare, picturale, spațiale ispitind lectura grafologică, Privite semiologic «semnele» pot servi la reconstituirea unei stări de drama, pe care o califică duetul convulsiv, rupt, tonurile pure și exacerbate de paleta expresionista — cu agresiva
acțiune bio-psihică. « Nici un program nu poate
îcc rul şte irii
rtă tru or. eni sul nul r-o >ași rugini uit. ale υ ilor rali atît ilor
lìce * ή ului
;uri lui эгиi лie. ,iv > aci. ude alte
ntă-mp. эегс г în
vine
i Л < O П · tffcGQÎ or Iul
anula beneficiul subconștientului » credea André Lhote și atare beneficiu se regăsește în arta lui Nițescu. Structura pronunțat temporala a seriilor de semne pregătește ochiul pentru lectura — mișcare de parcurgere nu pentru contemplare — mișcare de fixare. Aceste semne au aerul și indiscret și criptic al oricărui alfabet nedescifrat:

emit acea promisiune de informație a scrierilor necunoscute, reduse, pentru cecitatea noastră, la orna-
ment și funcționînd ca fetiș al comunicării. Conținutul lor e însăși intenția de a fi limbaj, mesajul e afirmarea angajării într-o relație umană. Geneza patetică e aparentă, chiar ostentativă poate,
— fiecare imagine constituindu-se, sub lectura privitorului, drept proces, și anume alternanță de secret și divulgare, istorie începută mereu dinspre automatismul traseelor către codificarea lor, dinspre revelație către banalizare, dinspre anarhia expresiei înspre instituționalizarea lingvistică ; procesul formalizării dinamicii psihice a liricului. în această metodică discursivitate, artistul ajunge să se explice prin fraze figurativ-simbolice, punen în reprezentare (ale sensului confesiv și autobiografic) de felul rebusurilor: într-unul din ultimele tablouri înșiră ochelari, casă etc. substantive optice legînd mnemotehnic o evocare simbolistă a copilăriei, bunici și aburi de cămin, astfel mîntuind, prin caligrafiere, tensiunea expresionistă.
Acest sistem imagistic, în care accentul, interjecția optică joacă un rol hotărîtor, e apt pentru apelul-afiș. Nițescu descoperă utilizarea pentru semnalizare a limbajului său, Fără a face concesii în direcția banalizării, obiectele cer să se topească în ambient, au efect de accente psihologizante în cadrul indiferent al locurilor urbane. Demersul își are precedentul în folosința pe care o dă Arp «semnelor» lui, risipite publicitar cu o generozitate cuceritoare. Discret, nepolemic, atare procedură face dreaptă cumpănă semnalizărilor tipizate ale orașului, ca și decorului automatizat prin multipli, preconizat de Vasarely. Diferența specifică prin care se definesc, la limită, cele două sei ii, este o diferența de ordinul umanului reflectat. în timp ce accentul-multiplu susține cîmpul « rect » al structurilor signiletice, accentul liric, al sei iei în cire se înscrie decorativul lui Barbu Nițescu, aparține cîmpului « cald » al acestor structuri. Se poate distinge în acest fapt nu un simplu experiment la modi, ci reflexul viu al unui permanent potențial de sensibilitate, care stabilește aici o 11 ’ z< niență <u anume comandamente ale vizualitații contemporane, Curentul liric leagă între ele desenul, pictura, obiectele, bricolajele, afișele acestui artist, legea succesiunii lor e continuul, nu repetiții. Ar fl d© propus o fructificare publică în speță ρııĬIı olirà й acestor structuri optice, dai o fructl· licite In i.i<(> tg i be Incredințe/e altistului regia
ANCA AHGHIK
21
Ü
buclele părului), care șerpuiesc și se împletesc între ele. In modelarea volumelor se
* Ștefan lonescu Valbudea (1856 — 1918)
1875 — 1880 — Studiază la Școala de bele-arte din București.
1881 - Participă la expoziția organizată de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice cu trei lucrări (Țdrancd, Copil.
1882 - 1885 - Obține prin concurs o bursă șl studiază la Paris cu maeștrii Frémiet și Falguière.
1883 — Expune la Salonul din Paris un portret în basorelief.
1885 — Expune la Salonul din Paris Mihai nebunul.
1885 - 1887
1889 - 1901
1889
1890

1891 - 1893
1893
1895
1096 — Expune la Salonul Oficial /nvlngdtorul’șl 2 bisturi.
1890 — Predă lecții da desen la cursurile «Cercului artistic ».
1899 - Lucrările prezentate pentru Pavilionul românesc de la expoziția universală de la Pan
/пV(п80(оги/)П8IПСIи’5I bUrSa’ lucreazăîn ltalia (primo lecție, Copilul care face baie. Cop,Iul dormind. Frica de apd, ,::i - Profesor de desen și caligrafie la Școala normală de institutori din București.
■ fwí"sôÍoru'·Cop" d—d
~ (Co7FX%l°3d?]|Obu?t2lrbk‘Pr‘’'d'nt' ’0'letațiÎ " C'rcul ortlstie »· ilr la «xpwiiia acesteia expune 14 lucrări
— Participă la expozițiile «Cercului artistic ».
- Primește medalia cl. II la «Expoziția artiștilor tn viață » pentru Copil dormind si bustul Marini |Λ·»η, „
’ kufZe?zâ.?°nÍru din la?'.un grup și 6 medalioane în marmură.
‘°ana Grăd,^eanu.
— Predă lecții de desen la cursurile «Cercului artistic ».
mai expune?.

La mijlocul veacului trecut — cînd s-a născut Valbudea* — sculptura figurativă modernă de-abia începea să se afirme datorită generației pașoptiștilor, care visau ridicarea unor monumente mărețe cacci al României eliberate — atribuit lui C.D. Rosenthal. Primele statui, cea a spătarului Mihai Cantacuzino sau reliefurile frontonului Universității se înscriau armonios în ambianța arhitecturii bucureștene, iar autorul lor, Karl Storck, preda și în prima instituție de învățămînt artistic superior, înființată de Aman și Tattarescu după Unirea Principatelor, Intrat în școală la un deceniu de la deschiderea ei, Valbudea era cu doi ani în urma lui Ion Georgescu și amîndoi și-au continuat studiile la Paris cam în același timp.

Valbudea a lucrat în atelierele conduse de Fremiet și Falguière, dar a cunoscut fără îndoială opera lui Carpeaux, care murise de curînd (ne amintim de maestrul delicatelor teracote privind factura bustului pictorului Voinescu lucrat mai tîrziu de Valbudea). Rodin, cu aproape două decenii mai în vîrstă decît sculptorul român, se afla în epoca primelor afirmări (Virsta de bronz fusese expusă în 1879, Omul care merge și Gînditorul în 1880). în arta lui avea să-și găsească cea mai deplină înfățișare continua mișcare a vieții, răbufnirea pasiunilor în gest și expresie. Chiar Bourdelle, aproape de aceeași vîrstă cu Valbudea,’era și el, în această fază de tinerețe, preocupat de sugerarea dinamismului printr-o modelare impetuoasă (ca în Beethoven sau în monumentul de la Montauban din anii următori). Dintre români, Ion Georgescu urmărea și el să sintetizeze desfășurarea unei acțiuni în Aruncătorul de lance (1882, Muzeul de artă al R.S.R.).

în consonanță cu această atmosferă a artei de avangardă, Valbudea a creat la Paris lucrarea sa cea mai puternică, expusă la Salonul din 1885, Mihai nebunul. E vizibilă amintirea, operelor celebre ale antichității — ca Laocoon — și a studiilor academice după nud, dar statuia impresionează prin violența expresiei, înscriindu-se hotărît în familia creațiilor romantismului și expresionismului. Declanșată de emoția întîlnirii unor cazuri reale (normale sau patologice), lucrarea dezvăluie năzuința tînărului artist de a se ridica la un înalt nivel de generalizare, de a vorbi despre lupta omului dintotdeauna cu adversitățile soartei (figurate de trunchiul de copac de care e legat Mihai). Ca și Michelangelo în Sclavii săi, ’ Valbudea a vrut să dea

chip efortului eroic și neputinței tragice. Remarcabilă e îndeosebi realizarea în spațiu a statuii, unitatea expresiei care-și păstrează tensiunea din orice parte am privi-o. Conturul e compus din linii arcuite, unele mai mari (trunchiul, brațele, copacul) altele mai mici (degetele, frunzele, buclele părului), care șerpuiesc și se împletesc între ele. In modelarea volumelor se succed forme expansive (ca mușchii încordați) cu strangulări opresive (ca articulațiile subțiri). Zone luminate și umbrite, netede și aspre alternează ritmic, sporind efectele de contrast. Valbudea a reluat aceeași idee mai tîrziu în Speriatul. Dacă prin sensul generalizator al temelor statuile lui Valbudea aspirau spre monumentalitate, ele păstrau încă prea multe detalii particulare, coborînd imaginea, mai ales în Speriatul, spre scena de gen, înlocuind evenimentul eroic cu faptul zilnic, familiar. Valbudea nu a avut de altfel norocul să realizeze nici mai tîrziu monumente de mari dimensiuni (ci doar cîteva piese legate de arhitectură ca cele pentru Universitatea din lași, sau pentru Banca Națională din București). Pe aceeași temă a descătușării, Dimitrie Paciurea – cu aproape două decenii mai tînăr decît Valbudea – avea să atingă monumentalul în Gigantul său expus în 1906.
Și totuși către marea statuară se îndreptau și năzuințele lui Valbudea în anii tinereții. învingătorul era probabil conceput în ambianța Italiei, stimulatoare prin diversitatea creațiilor ei. Luptătorul, pășind mîndru peste capul tăiat al învinsului, amintea de eroul preferat al italienilor Renașterii, David. Calitatea esențială a statuii lui Valbudea era ritmul, rezultat din dispunerea în spațiu a volumelor. Silueta era dominată de oblice lungi, terminate de altele scurte, în sens contrar, îneît forma securii purtată pe umăr se regăsea, ca un tipar primordial, în toată lucrarea (azi distrusă). Ca și în operele Renașterii clasice, energia era dominată, conținută, construcția lucrării statică.
Studiile de copii (Prima lecție, Copilul care face baie etc.) – dispărute – par să fi fost concepute ca statuete în spirit alexandrin, ca și Femeie odihnindu-se (Muzeul de Artă al R.S.R.), cu toate dimensiunile în mărime naturală. Ele marchează treptata virare a viziunii sculptorului către un echilibru clasic, apoi retractarea formelor, care-și pierd expansivitatea în spațiu, ca în Copilul dormind (expus în 1890), un ciudat studiu naturalist după model.
Portretul pictorului E. Voinescu (unul din puținele păstrate, expus la Muzeul de Artăal R.S.R.), construit cu rigoare clasică, trădează încă pîlpîirea unui foc interior, care arde însă discret, ca într-o candelă. Echilibrul compoziției rezultă mai ales din succesiunea unghiurilor de diverse mărimi, dispuse în lungul aceluiași ax median de simetrie, nuanțînd expresia de încordare, dar și de blîndețe a figurii pictorului.
Apreciat de contemporanii săi Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu și admirat mai cu seamă de Barbu Delavrancea ca un deschizător de drum, Valbudea a suferit mereu decepții, ignorat de oficialitățile României capitaliste, obligat să ocupe posturi mărunte în învățămînt, îneît în ultimele două decenii de viață s-a retras din viața artistică, renunțînd să mai expună.
Doar prietenii, ca fostul său elev sculptorul Ion Jalea, știau că avea mereu orele lui de lucru, cînd se închidea în atelier, în bluza lui albă, așa cum îl pictase cu ani înainte colegul său D. Serafim. «Cînd lucra, Valbudea părea liniștit, dînd impresia unei mari consumații de sine», își amintește Ion Jalea. . . «era un om de o distincție rară și de mare demnitate. Vorba lui înceată nu avea exagerări de cuvînt nici

prisos de expresii»... «Valbudea a fost un om și un artist deosebit, care, în vremea și în condițiile sociale în care a trăit, n-a putut să-și dea toată măsura puterii lui de creație ».
ADINA NANU
îs din 1900 sînt refuzate. Nu
E E
MUZ
VOCAȚIA ISER
C O L E C T
A vorbi despre colecția Weinberg înseamnă a evoca fanatica înflăcărare care l-a mobilizat pe colecționar «în serviciul unei cauze care se cheamă Iser »*, vocația pentru culoare ce l-a împins, dincolo de «programul Iser», să alcătuiască o selecție dintre cei mai reprezentativi coloniști ai epocii interbelice (Petrașcu, Pallady, Lucian Grîgorescu. Ciucurencu), talentul ambiental cu care face să trăiască, laolaltă, culturi și epoci atît de distincte: pictură românească, cloazoneuri Ming sau Tzing, Covoare Mudjur sau Buhara, mobile maure, de renaștere sau baroce, policandre olandeze, faianțe de Delft, cristale de Boemia... Despre Weinberg nu se poate vorbi într-o totală detașare. Căci el stă lîngă tine, să «te surprindă», să-ți surprindă emoția, să-ți arate ceva ce n-ai văzut încă, să-ți indice un unghi nebănuit: « Gîte odată vin noaptea, și mă uit de aici... ».
Piatra de temelie a colecției a fost pusă în 1934, odată cu achiziționarea unui Nicolae Grîgorescu, Au urmat, cronologic, Vermont și Bălțâtu, Dar hotărîtor pentru destinul colecției a fost întîlnirea cu Iser, șocul resimțit în fața picturii acestuia într-o expoziție din 1935, dată cînd începe să-i colecționeze masiv lucrările. O prietenie de două decenii a făcut din Weinberg aproape un alter-ego al lui Iser, Poate nici o altă colecție românească nu pune în lumină acest fapt psihologic aparte: capacitatea empatetica a colecționarului de a se identifica cu creația artistului venerat. Colecția Weinberg, care însumează aproape 200 de piese Iser (o sută douăzeci de uleiuri și guașe; restul desene și schițe pregătitoare) poate fi socotită «cea mai expresivă antologie » ** închinată acestui artist. «Aici ne-a vorbit pentru prima oară Iser» — exclamă două studente ***.
Există în cuprinsul acestui ansamblu un nud sculptural (1918) construit cu rigoarea unui Derain, două mici odalisce (1943) conturate pe un fond verde de o excepțională sonoritate muzicală, o spaniolă în balcon (1943), pictată cu o pastă intens senzuală, un peisaj dobrogean (1922) în acuarelă, articulat energic, de un mare dramatism, portretul lui Gala Galation (1943); există seria de guașe a unor patetice peisaje spaniole (1930), sau atît de acut conturata Plajâ la SaintMalo (1926). în acest «florilegiu», bucățile de mici dimensiuni și în special cele din deceniul trei și patru sînt. stilistic, cele mai semnificative.
Deși în conclavul colecțiilor noastre, colecția Weinberg reprezintă o colecție monograficei, fondul ei de bază fiind alcătuit din Iser, cred că adevăratul și secretul ei program este culoarea. De aceea gloria colecției o constituie în egală măsură o serie de piese de Petrașcu, printre care aș stărui asupra naturii moarte (poate cea mai monumental-somptuoasă natură statică a meșterului» avînd măreția solemnă a unei catedrale), cîteva definitorii uleiuri de Pallady (un nud în fotoliu, un peisaj pe Sena, un autoportret și două naturi statice), două subtile peisaje de Lucian Grîgorescu, cîteva bucăți de Ciucurencu, lucrări remarcabile de Steriadi. Și rato, Arnold, Din creația contemporană, Weinberg a reținut două uleiuri ale Micaelei Eleutheriade, un peisaj parizian de Schweitzer-Cumpănă, piese semnate de R. losif, George

Ștefă-nescu și Sorin lonescu, un peisaj de Țipoia, mape cu desene de Schweitzer-Cumpănă. R. losif. Eva Cerbu...

Dacă putem identifica în culoare temeiul tematic al acestei colecții, criteriul ei organizatoric se bazează pe rime cromatice: K un covor albastru de Șirvan subliniază fondul albastru al unui Iser, un covor roșu de Anatolia pune în valoare un Pallady cu fotoliu roșu» Regia face să participe «obiecte» atît de individualízate la seducția inefabilă a unui interior de artă.

OLGA BUȘNEAG

jartea de impresii a colecției (M. Ы, Maxy).

««« de impresii a colecției (Ionel ianu).

eaitea do impresii a colecției (Paula fUbarlu și Carolina lacob).

V   -L ISER; Peisaj, acuarela și guașa;

¡ier f w S.U0?â; ■'· GH· P£WCU; Interior de atelier, ulei, Ò. /SER: Tàtàroaìce, guașd,

t E E

:a fanatica viciul unei ire ce l-a o selecție interbelice . talentul epoci atît ьаи I zing, stere sau nstale de tr-o totala să-ți sur-ă-ți indice ? aici__».

i   achîzițio-. Vermont : întîlnirea >oziție cin e. O prie-1 alter-ego

pune în □atetîcă a

ii   venerat, se Iser (o :e pregâti-> *· închinară îser »

ral (1918) ce (1943) itale murta intens jlat ener->n (1943); !e (1930),). în acest cele din ti ve. Deși prezintă o din Iser, De aceea : piese de poate cea lui, avînd uleiuri de xsrtret și rigorescu, di. Și rato, nut două iziar. de ge Șteiă-esene de

il acestei zomot/ce; f *

I aJ unui

•aliad/ cu

Je indivi-

JJȘNEAG

ș/ guașâ; e atelier,

LECTURĂ

și imagine

în textul Oivmei Comedii, analiza stilistici impune recurența terminologiei fa-nice. Lumi na-umbra țes, în plan poetic, rețeaua infernali și celesti din care se organizează spațiul : «Cînd m-abltui dm calea de lumini » — stl scris în primele terține, iar în încheiere. o cascadă de vocabule de ordin fanic stîr-nește un vîrtej de percepții luministice: «făclii ». «foc din foc divin ». «vîl-vltaie sfinți ».« veșnic foc», «fulger»; în ultimul rînd stă sens « iubirea ce rotește son și stele »; surse emitente de umbre și lumini și. mai sugestive încă. penumbre « sfuma-to-uri povestite de Dante înainte de a fi folosite de Leonardo », cum frumos sene Mihai Drișcu, în catalogul expoziției care întrunea ciclul gravurilor lui Bencsik, reproduse pe aceste pagini. Spațiul bolgiilor se încheagă cinematografic din raporturi luministice. Bot-ticelli traducea această viziune într-o manieră sintetică proiecta figurația pe scene albe, figuri detașate doar grafic, lima descriind transparența și nu consistența. Spațiul funcție de lumină — e în contextul literar mai mult

LITOGRAFII

de Bencsik lanos

decît anvelopă, e dirijat cu intuiția și nevoia perspectivei, lumina—ombra măsoară distanțe, apropie și depărtează orizonturi, sînt în același timp materie a lumii și ca atare sursă de sinestezie în sensul de mai tîrziu, baudelairian, al «corespondențelor ». în ilustrația romantică, la Doré, spațiul luministic e dramatizat, e decorul parcurs în drumul dinspre « Pădurea întunecată » a primului cerc, spre clarul Empireu, lumina încheagă exterior și spectacular cercurile călătoriei lui Virgilio. Este însă demnă de imaginat o citire a Divinei Comedii din unghiul hotărît al sinesteziei fanice. Pe această cale se angajează litografiile lui Een-csik. Ele imaginează un spațiu țesut din densități lumi-nistice în care decide nu saturația ci coeziunea — alcătuind un «gradient » capricios, potrivit stării de « dezvăluire ». E exprimată cvasi-hipnotica supunere la pocz^-ca-lume, o subjugare pîndită pentru fructificare formală și postulată ca stare livrescă fecundă. Imaginea devine expresia lecturii, transcrie însăși experiența luării de conștiință asupra universului dantesc. A.A.

I

ATELIER

BALAZS IMRE

Pictor. Născut la 26 octombrie 1931, la Satu Mare (județul Harghita).
Studii: urmează cursurile Institutului de erte plastice « Ion An&cescu * dm Cluj (1951-1956).
Din 1960 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective Expoziții personale: 1963, 1964 — Gheorghieni. Miercurea Ciuc. Odorhei. Participări la expoziții internaționale: 1963 — Havana. Lucrări de artă monumental-decorativă: 1961 — Muzica ș dansul, panoun sgrafltto în ciment, dim. 4,00 x 3,00. Covasna.

Primăvara (II) — ulei

Bărbatul și femeia (II), ulei

Bărbatul și femeia, ulei

Pe tronul de foc (din ciclul Doja), fragment, ulei

Nu îndrăznesc să spun că pictorul poate transforma prin arta sa viața. A aspira însă, spre cuprinderea ei în imagine, afiînd acordul dintre viața sa interioară și viața societății în mijlocul căreia trăiește, constitue, cred, demersul sincer al artistului. Pe această cale, materia moartă — vopseaua, culoarea — se transformă in mesaj al vieții comunicat cu aceeași sinceritate orivitorului.

ATELIER

HOR.IA FLĂMÂNDU

Doresc să definesc un spațiu, un dialog perpetuu al naturii ..

Sculptor, Născut la 23 mai 1941, la Alba-lulia.
Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « Nico-lae Grîgorescu » din București (1965).
Din 1964 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1971 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate; 1966 — Titograd; 1971 — Praga, Bratislava.
Lucrări de artă monumentală; 1966 — Simion Bdr-nuțiu, bust în piatră, Bocșa Română; 1969 Timotei Riparia, bust în piatră, Blaj.

Dialog, lemn însemn, lemn Legendă, lemn

*

..

atelier
rînd, sinceritate, nevoie numai de de o muncă con-sprijinul creației.
Xilogravurii desen în tuș fragment
7 «Andrei / R. iiblim
VASILE SOCOLIUC
Pentru mine» a desena înseamnă a smulge ceva din necunoscut, din lăuntric și a transpune în imagini. întruchiparea acestui efort cere, în primul însă nu-i atît, ci și tinuă, în
Altfel, clipele de inspirație, fără această trudă, vor fi din ce în ce mai rare !

august 1937. la
ЙЁ
re$ti (1963) ^nSnrescu » din Bucu-
‘a du SfesUri3   de stat
numeroase afise ÎI, Oect,ve: realizează t rații, desene <u ^°pe,rte de carte· i,us“ ParticinVi T d presă etc· 1965 — IeioгьЛХпT’1’*
‘nternaționale: 1968 — Linr 5197п‘A* µ1967 Moscat»;
io η η ‘a J970 ~ Moscova; 1971 -
Arta, care este, după Mc Luhan, în esența ei antienvironment, preluare ne-gativotă a structurilor ambiente anterioare, ce relație își propune cu obiectul? lată o întrebare-capcană, în perspectiva mult prea difuză care se întinde de la cubism și dada pînă la noul realism și arta săracă, aventură în care obiectul e confruntat cu logica unor conceptualizări diverse. Oricum, capacitatea lui de semnificare a realității, efemeră sau absolută, ramine intactă. Dintr-un reper într-o artă sufocată de acumulări și eșecuri, obiectul devine funcție, construind criterii prin irepudiabila lui prezență în însuși domeniul calității. Căci dacă foile acelea de ziar, decupate de Picasso și lipite pentru a salva obiectivitatea analiticii cubiste, rămîn indiscutabil semne plastice, cu o pură virtualitate estetică (fragmente dintr-un cod pictural), bulbul de sticlă al unui bec ars sau cablurile rupte din cine știe ce cofret dezafectat în acele combine-pointings ale lui Rauschenberg sînt realitatea însăși, e drept, puțin desfigurată în această luptă cu artistul. Dar cu semnul ambiguității pe față (deși ambiguitatea este a artistului care spune « acționez intre artă și viață ») realitatea nu este mai puțin realitate. Căci condiția becului indică un cîștig de obiectivitate în ciuda hazardului și accidentului, printre semnificațiile cîmpului vizual. După ani de energie consumată în invențiile abstracționismului, obiectivul își asumă rezolvarea crizei, aureolat de optimismul unor noi resurse expresive. Dialectica informației se sprijină într-un punct central pe realitatea globală a obiectului. Sensibilitatea artistică devine astfel o atitudine vis-à-vis de funcția socială a artei, lată un criteriu mai eficace, măcar în cazul particular al unor expoziții, în care axiologia nu se mai referă strict la rezolvarea mecanică a formei. Artistul se raportează voluntar la implicațiile obiective chiar atunci cînd plătește, cel puțin pentru moment, cu un eșec. Pe parcursul unei evoluții, simptomul labilității face și mai explicită orientarea către salvarea prin obiect.
Tapiseriile mai vechi ale Theodorei Moisescu Stendi (expoziție de grup, galeria Apollo, decembrie 1971) se zbat între calo-fihsmul formal de tip Lurçat, suprae-valuînd încărcătura reală a alegoriei, Dar alegoria nu este decît o metaforă brutalizată pentru a putea fi percepută, mai ales cînd din ea lipsește valoarea imțiatică și motivația participării

(mitologia grațioasă a Damei cu licornul a avut indiscutabil ca revers trăirea simbolurilor într-o anumită montură culturală), « Noaptea » sau « Grădina poetului » erau lucrări în care funcția abstractă de reprezentare derealiza obiectul (țesătură, urzeală de lînă, lucru material) ; criza formală era accentuată de motivele colectate, deducția fiind unica metodă de invenție, în evolu ția genurilor, tapiseria păruse definitiv înlănțuită în rigoarea conservatoare a tradiției sale și – paradoxal – a fost ultima care s-a desprins de bidimen-sionalitatea peretelui. Cu Jagoda Buie și Magdalena Abakanowitz « lucrul » acesta, menit doar să încălzească peretele, a devenit din atribut, substantiv; o existență independentă, o « mașinărie de lînă » care produce emoții intervenind într-un spațiu. Teodora Moisescu-Stendl descoperă conștiința «obiectului de lînă » cînd, asociindu-se cu Ion Stendi, proiectează tridimensional, în sensul structurii realității. Nai, Tulnice, Orga mică, Trafor nu sînt neapărat obiectele sever indicate de titlu (ambiguitatea unui analogon nu este însă depășită) dar dovedesc funcția depanatoare a obiectului. Obiectul palpabil, bine conturat semantic, scoate astfel invenția din procedura mecanică și rece a repetiției. Parțial, gravurile lui Ion Stendi (expoziție de grup, galeria Apollo, decembrie 1971) corespund aceleiași necesități de realitate brută, chiar dacă informația este prelucrată după o ordine estetică. Artistul pare interesat de imediat, în care sconteazā ce puțin o invenție de actualitate, dar evenimentul este surprins cu o optică neutră. Căci dacă pentru unii debarcarea pe lună înseamnă extinderea cunoașterii, dincolo de întîlnirea fortuită a unui proiect uman cu o perspectivă sociologică, pentru Ion Stendi, semnele acestei operații nu depășesc tradiția formală a unui nou motiv (Luna 3, Luna 6) ca și cum «scriitorul (în sensul scriptor) nu mai adresează mesaje ci doar scriitură » (M. Pleynet). O conștiință critică ar fi depășit scriitura, renunțînd la voluptățile paupere pe care traseele ei caligrafice nu le acoperă !
Desacraiizarea naturii statice (concepută într-un punct limită de Andy Warhol) readuce pe un alt drum obiectul în centrul dezbaterii. Chiar cu valoare de semn într-o iconografie mai generală, el este capabil de tresăriri : umbra pe care o lasă în conștiință, insinuată ca orice umbră, profită încă de integritatea informației pecare o poartă cu sine. Demersul lui Ion Stendi este parțial, cît timp refuză recuperarea nemediată a realității. Situarea lui Wilhelm Fabini (expoziție personală, galeria Galateea, decembrie 1971), include paradoxul tehnicii; artistul respinge servitutea designuIui, sau a planning-ului, creîndu-și alibiuri într-o tehnică experimentală. Legătura dintre ceramist și cuptor se pune astfel în alți termeni căci ceramistul, creator de obiecte utile, vrea să devină creator de tablouri. Indiferent de artificiul folosit. Obiectele sale (ca proiecte) se salvează de la banalitatea implicită a designului pentru că își oferă această tentantă suspendare a obiectului în starea de absolută unicitate, dar nu cu eclectismul de metode care intervine într-o formă « inspirată » adăugind la locul cel mai previzibil gaura aceea exasperantă care o transformă într-un vas de flori.
Fabini are nu obsesia tabloului, ci a iluziei păstrate într-un tablou. Pe o placă de lut, «un peisaj », în sensul cel mai propriu al genului: un cer care te absoarbe în albastrul lui, o cîmpie de ierburi verzi cu reflexe sticloase care acoperă adevărata identitate a culorilor ; ele sînt pigmenți industriali semnificînd iarba prin mijlocirea focului, lată sîmburele unei poetici, căci albastrul acela crud amintește de cerurile frumoase dar reci ca ghiața ale lui Magritte.

Condiția tehnică a experimentului lui Fabini (material comun perisabil, fîșii de burete de exemplu sugrumate cu sîrmă, absorbind în alveolele lor pigmenții și apoi arse) schimbă un raport tradițional. Eșantionul precar al realității ia locul lutului, conti-nuînd lanțul duplicităților. Cînd construiește astfel o piramidă de mici papioane și o intitulează Fluturi, Fabini mizează nu numai pe ambiguitatea evocatoare a cuvîntului cît mai ales pe greutatea invizibilă a formei. Acele picături încremenite într-o scurgere de jos în sus, intitulate portrete creează din nou întrebarea: sînt portretele cuiva, ale unui quid abstract sau sînt însuși portretul materiei? IULIAN MEREUTĂ

WILHELM FAEINI: Marea II

TEHODORA MOISESCU-STENDL: Noaptea, tapiserie

ION STENDL: Apollo din Tomis, gravură

Din colecțiile românești de artă

George Opresœ

(15ZM5β5): Bărbat rèptr.c, o fercwe

—

G. OPRESCU

• % » ·

κ

ι-

*

- 1 - Ai г

4 ' ? * ex ч * ■* V - le iíTi n

ALBRECH7 DÜRER, Moartea fecioarei, gravură ERANÇOK MILLET, gravură

L t

K4.*/ , A * c £ r 4^

' - r r-j J

După omagiul adus lui George Oprescu de Institutul de istoria artei, de presă și de radio cu prilejul celor 90 de ani pe care i-ar fi împlinit, Biblioteca Academiei, la rîndul său, a ținut să-l onoreze pe unul dintre cei mai importanți donatori ai săi. Sînt expuse 49 de gravuri și desene, alese din bogatul Fond G. Oprescu — denumire sub care dorea să fie conservată donația sa, netopită în restul patrimoniului — alături de portretele unor prieteni apropiați ai profesorului, de câteva scrisori primite de la corespondenți iluștri, precum și cărți și cataloage scrise de G. Oprescu, mărturie a constantei sale preocupări și competențe pentru grafică. *

Neobosit muncitor, George Oprescu se odihnea aplecîndu-se asupra gravurilor și desenelor sale, colecționate cu rîvnă și pasiune de-a lungul unei bogate existențe. Astfel, aceste foi — unele dintre ele pluri-centenare — trăiau, fiind adesea punctul de pornire al unor rodnice discuții. Dorința de a le comenta îl făcea pe însinguratul om de știință să adune, cu aceste prilejuri, elevii și colaboratorii în jurul său. Mai mult chiar decît pictura, grafica îi crea lui George Oprescu acea stare de spirit în care raporturile dintre profesor și elevi se strîngeau sub aripa amintirilor sau a istoriei depănate și

judicios comentate. Într-atît de necesară îi era prezența acestui rafinat gen de opere de artă, îneît gravuri și desene erau prezente, printre tablouri, pe pereții casei profesorului; de altfel, în actul prin care funda muzeul care-i poartă numele, în mod deliberat lucrări de grafică (Portretul de Picasso, Florile lui Luchian etc.) figurau la capitolul « tablouri ».
Expoziția, așa cum a fost concepută de organizatori, ne plimbă prin istoria graficii, oprindu-ne în fața unora dintre personalitățile cele mai de seamă, — de la Dürer la Picasso — prezentînd opere cu care orișice mare colecție s-ar mîndri. Este greu de spus care dintre piesele văzute ne-au reținut mai îndelung; poate Dürer, poate Baldung Grien. poate Callot, poate Rembrandt, jan Lutma sau Piranesi, după cum, dintre desenatori, Guercino, Bandinelli, Delacroix, Signac sau Picasso, al cărui portret era cel mai mare motiv de mîndrie al profesorului în calitatea sa de colecționar. Scoaterea acestor opere din întunericul mapelor în care-și pierd căldura și valoarea stimulatoare, devenind numere de inventar, este omagiul ce mai frumos ce se putea aduce lui George Oprescu și, totodată, cel mai apropiat de spiritul său.
-------------------- RADU IONESCU cauloX Mraineteddr\?cu ЛeiвI? <-aî?
i°?r л*i UuUrațU. cu fișe bo8ate în datele furnizate do enciclopedii, tratate sau numele* corea-------P® ce omagiat. Consemnam. în trecit. c5 Steriadi nu a murit în 1957. că
cMoXm пo’гДЗI^^cI Г'V "4? ЙГы^r^ce írebJíeXte
.Г. ab.oluíbibliografìa dwenelôr. «1 pï^Alorï'c'a're’Îl * *

SALOANE 71

a artiștilor plastici la Bacău, Brașov, Craiova (expoziția Craiova-Petroșanl-
tumnafJ Necmț)

t. SZERVAT1UŚ JENÕ: Baiaci, lemn (Qui)
2. NICOLÆ AtANrtJ: Oamenii esentivi, ulei (C1JÛ
3. ANDON IS PAPADOPOULOS: Gntec. ulei (Oφ
Zbor,
4, GAVRIL JEDRAN piatnl (Tg. Atare?)
5, TÕRÕK PAL: Oup^ dajre. ulei (Tg, ¿Mure?)
6. GHEORGHE RADU: parano} Mnțecad. ce sea M tu? (Brc?cv)
7. EFTÍALE MOûALCfc fnccacescerp oțelului. oiei (Brașov)
E. ILIE BOCA: Ateciîa^e* ufa (Bcciu)

în lunile decembrie 1971 - ianuarie 1972 filialele și cenaclele Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România au organizat în întreaga țață tradiționalele saloane și expoziții județene de pictură, sculptură șl artă decorativă. Asemenea manifestări reprezentînd selectiv activitatea de atelier locali au avut loc Cluj, Constanța, Interjudețeană
Ue/a), Galați Lugoj, Mlercurea-Cluc, Oradea, Piatra Neamț (expoziția a fost deschisă în sala de festivități d îmbinatului de îngrășăminte azotoase Piatra Neamț), Pitești, Ploiești, Si. Gheorghe, Suceava, Ttrgu-Mures.
*
<■ 1

Prezențe artistice la Baia-Mare 1896—1971

im ι·ι r^î/-+nrS Яp la Baia Mare a fost comemorată
Aniversarea a 75 de ani de la înființarea șco η i ere θ u . f¡¡ncj grupate sub titlul «Prezențe printr-o amplă expoziție și o sesiune de comumcan, ambele acțiuni fund grupa artistice IαBo,α-Mare^ Hollosy-Corbul - coloniei de pictură de la Baia-Mare a

specific pleln-air-iste și funciar
adăugăm și orientarea marcată spre subiecte cu coloratura socala, găsim astfel o unitate de con ep ie și nu de știi, deoarece chiar în expoziția omagială de la Baia-Mare, fatalmente incompleta, pot “urmărite elemente naturaliste, secesioniste și ale unui impresionism tardiv, componente e v.z.unn eclectice ale inițiatorilor (Simion Corbul-Hollosy, Ferenczy Kăroly, Thorma Jànos, Réti Istvan) coloniei. Simion Corbul-Hollosy își va aminti peste 20 de ani de la întemeiere: « Ne-am adunat aici exclusiv ca stînd și lucrînd în fața naturii să ne fim de ajutor». Dacă aceasta era starea de spirit la început, de prin 1906, fidelitatea severă față de natură începe să fie tulburată de tinerii care se întorc de la Paris (unii dintre aceștia adepți ai lui Matisse). Astfel Czobél Béla, Boromisza Tibor, Alexandru Ziffer și Peirott Csaba Vilmos vădesc apropierea de postimpresionism și fauvism, de o gîndire constructivă a suprafeței picturale.
Importanța încă insuficient evidențiată a coloniei libere de pictură de la Baia Mare în viața artistică românească este marcată în recenta expoziție prin lucrări care atestă frecventarea acestui centru de prestigiu de către artiști ca Alexandru Ciucurencu, Lucian Grîgorescu, Aurel Ciupe, Tasso Marchini, Romul Ladea, jenõ Servatiusz, M. H. Maxy, Octav Angheluță, Petru Abrudan, Eugen Pascu etc., elevi ai școlilor de Belle-arte, veniți să beneficieze de corecturile lui Thorma și Réti. Un alt aspect bine ilustrat de expunere este activitatea grupării legată direct de mișcarea muncitorească băîmăreană (losif Klein, Martin Katz, Geza Vida, Vasile Kazar, Oliver Pittner, Lidia Agricola și alții), aflată sub îndrumarea artistică a maestrului Ziffer. Acestei succesiuni istorice organizatorii l-au integrat și expoziția județeană de artă plastică, stabilindu-se astfel o panoramă aproximativă a mișcării plastice băimărene.
Capitolul ce s-ar putea numi «omagiul prezentului» se constituie astfel, în această expoziție, din lucrările semnate de pictorii Nicolae Apostol, llie Cămărășan, Traían Hriscă, losif Balla, sculptorul Gavril Tõrõs, graficienii Walter Friedrich și Andrei Szanto, iar nostalgia vechii colonii e readusă de prezența (postumă) a tablourilor lui Andrei Micola și de Antonia Csîkos Krizsân, ultima reprezentantă a generației imediat următoare întemeierii.   GHEORGHE VIDA
ulei; A- ZIFFER: Case din Baia Mare, ulei; PETRU ABRUMAN: Vreascuri, ulei; IOAN KRIZSÁN: Peisaj de iarnă, ulei
NADIA
POPOVICI
Galateea, Ianuarie. A treia expoziție personală cu 25 picturi.
ALEXANDRA
GHEORGHE
Amfora. Ianuarie. A doua expoziție personală cu 15 lucrări din ceramică.
ION STENDL
Apollo. Decembrie. A patra expoziție personală, cu 10 gravuri.
RADU
AFTENIE
Simeza.
Decembrie-îanuarie. A doua
expoziție personală cu 13 sculpturi și 30 desene.
(
gravuri șl 16 desene.
TIA PELTZ
Slmeza. Ianuarie. A șasea

NICOLAE HILOHI
Simeza. Ianuarie. Prima expoziție personală cu 27 gra vuri și 20 desene.
tí'í
PAVEL CODIȚA
Orliont. Decembrle-lanu-ie, A treia expoziție
* Г4Иc1иг|’de,cne
VICTOR
CIATO
Apollo. Ianuarie. A. treia expoziție personală cu 5 obiecte.
îl·.
A « Hă
IA
• Λ * 1.
THEODORA MOISESCU STENDL
Apollo. Decembrie. A treia expoziție personală cu 9 tapiserii.

VAS ILE
DOBRIAN
Teatrul de Comedie, lanua-rie-februarie. A paisprezecea expoziție personală cu 11 lucrări de pictură.
HORIA
FLĂMÂNDU
Apollo. Decembrie. Prima expoziție personală cu 10 sculpturi în lemn.
ANDONIS PAPADOPOULOS
Apollo. Ianuarie. A doua expoziție personală cu 10 picturi.
THEODOR
BOTIȘ
Apollo. Ianuarie. A cincea expoziție personală cu 9 picturi.
MIHAELA
ȘTEFĂNESCU
Apollo, Ianuarie. A treia
expoziție personală cu 6 | expoziție personală cu 46 lucrări din ceramică.
/
dans ce
NUMERO:
de groupe ainsi qu à des expositions internationales et d’art roumain organisées à I étranger: Frankfurt am Main (1966), Varsovie (1967), Munich, Sofia (1968) Szczecin, Varsovie, Bey rut h, Torino, Ludenscheid (1969), Milano (1970). Expositions particulières: Bucarest (1965, 1967) et Szczecin (1970). Il a réalisé le film d'animation «Le soleil blessé (1965).
BENCSIK IANOȘ
p. 26
artiste graphique, né le 2 janvier 1945, à Budapest.
Études à l’institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest avec le professeur Eugen Popa. Il débute en 1964. Il participe aux expositions d’état et à des expositions de groupe organisées en Roumanie. Expositions particulières à Tîrgu-Mureș (1965), Sf. Gheorghe (1965) et Bucarest (1971).
I — ·
BALASZ IM RE
p. 28
peintre, né le 26 octobre 1931 à Satu Mare, département Har-

I ghita. Études à l’institut d’art plastique «Ion Andreescu » de Cluj (1951-1956). Prend part depuis 1960 aux expositions d’état ainsi qu’à d'autres manifestations collectives.
Il participe à l’exposition internationale de La Havane.
Expositions particulières à Gheor-ghieni, Miercurea-Ciuc, Odor-hei (1963—1964), Outre son œuvre de peintre il a exécuté des décorations murales: La musique et la danse — graffites (Co-vasna).
La revue «Arta» présente dans ce numéro les artistes roumains contemporains :
ION VLASIU
(par Ion Pranzetti) p. 16
sculpteur et écrivain, né le 6 mai 1908 à Lechința, département de Cluj. Études à Γ Académie des Beaux-Arts de Cluj. Il expose depuis 1932 aux Salons i Officiels ainsi qu’à de nombreuses expositions collectives et de groupe organisées en Roumanie et I à l’étranger. Expositions particulières: Bucarest (1932, 1933, 1957, 1967), Cluj (1933, 1934, 1935), Paris (1938). Il obtient le Prix «Astra» pour la sculpture (1939), le Prix «Simu» (1943) et le Prix du Comité d’État pour la Culture et les Arts (1971). En 1964 il reçoit le titre d’Artiste Émérite.
Attiré par la littérature il publie plusieurs volumes: J'ai quitté le village (Am plecat din sat, 1938); qui reçoit le Prix de Γ Académie Roumaine en 1939; Histoire de fantômes (Poveste cu năluci, 1941); Souvenirs (Amintiri, 1942); En route vers les hommes (Drum spre oameni, 1962); Dans l'espace et dans le temps (în spațiu și timp, . 2 vol. 1970—1971). Il collabore aux périodiques littéraires et artistiques de Roumanie.
BARBU NIȚESCU
(par Anca Arghlr) p. 21
peintre, artiste graphique et décorateur, né le 3 décembre à Bucarest, Études à l’institut pédagogique de Bucarest avec le professeur Ion Sălișteanu, Il par-! ticipe depuis 1965 aux Expositions d'État, à des expositions

HORIA FLĂMÎNDU
p. 30
sculpteur, né le 23 mai 1941 à Alba lulia.
Études à l’institut d’art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest.
Depuis 1964 il prend part aux expositions d’état, participe à plusieurs expositions de groupe ainsi aux expositions d'art roumain organisées à l’étranger: Titograd (1966), Prague, Bratislava (1971).
Exposition particulière en 1971 à Bucarest.
ARTICLES λ SIGNALER
*
UNE EXPÉRIENCE D’ÉDUCATION PAR LA SYMPATHIE
par Ion Sălișteanu) p. 5
L'article est consacré à la rencontre organisée à l’occasion du Salon de peinture et de sculpture de la ville de Bucarest ouvert à la Salle Dalles en 1971. Le programme des discussions entre Ion Sălișteanu et le public a été conçu dans le but de raffermir le contact entre le public et la production artistique.
DU TEMPS ET DU MOUVEMENT (par le prof Titus Mocanu) p, 19 L’auteur poursuit le cycle d’études intitulé «Synthèses et analogies» avec l’analyse de la dialectique des facteurs «temps-mouvement» dans l’art contemporain, envisagée d’un point de vue qui allie à la recherche historique la recherche morphologique.

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
CUPRINS

COLEGIUL REDACȚIONAL VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZEI II, DAN HĂUUCĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL REDACTOR ȘEF: ANATOL MÂNDRESCU
REDACTOR ȘEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR
SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE: IOAN HORGA
REDACTORI: OLGA BUȘNEAG, MIHAI DRIȘCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORȘIA
CORECTOR: INGRID GEORGESCU
PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII OCTAVIAN STĂCESCU, EUGENIU LUPU, MARX IÓSEF, NICULAE SĂNDU-LESCU, CONSTANTIN CARADJA, FLORIN DRAGU, IOAN IVAN, ERDÉLYI LAJOS, CSOMAFAY FERENC
DIAPOZITIVE ÎN CULORI NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, RADU BRAUN, IOAN IVAN
REDACȚIA REVISTEI STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREȘTI
ADMINISTRAȚIA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI. CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16 35 01 BUCUREȘTI
ABONAMENTE 6 LUNI - 90 LEI, 12 LUNI - 180 LEI
TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA ÇRAFICÃ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135
BUCUREȘTI, ROMANIA

XXII.
Internationale Kinder-und Jugendbuchausstellung
Z· i4.w*4jer ·* e ОежигжЮЛ
^vnL*33 ‘^-Ui^e-2OUhf.Hrnri^â-t7Ufvr»cir
F* л w SuuabttofWK UsMgHnft· Ш
MÜNCHEN

La 29 noiembrie 1971 s-a deschis, în sălile Bibliotecii de stat bavareze din München, a XXII-a ediție a Expoziției internaționale a cărții pentru copii și tineret (cuprînzînd peste 4000 de titluri, din peste 40 de țări, între care și România). A doua zi, la sediul

Bibliotecii internaționale a tineretului a avut loc dublul vernisaj al expozițiilor speciale ale cărții pentru copii și tineret din România și din Danemarca. Cele trei manifestări au fost organizate sub auspiciile Bibliotecii internaționale a tineretului, organism care e afiliat la UNESCO.

La organizarea expoziției românești — prima cu acest profil și în acest cadru — au colaborat Centrala cărții, Editura Ion Creanga și Biblioteca Academiei R.S.R. Au fost expuse peste două sute de cărți pentru copii și tineret editate în ultimii ani (povestiri, basme, poezie, știință, cărți de imagini), precum și peste 40 de ilustrații originale (semnate de Ileana Ceaușu Pândele, Stan Done, Dezideriu lacob, Adrian lonescu, Gheorghe Marinescu, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Livia Rusz, Nicolae Sârbu și Petre Vulcă-nescu).

Expoziția, însoțită de diapozitive în culori, discuri cu basme și muzică populară românească, fotografii, material documentar a fost comentată favorabil de televiziunea bavareză și de presă (Süddeutsche Zeitung, Munch-ner Merkur etc.), bucurîndu-se de succes și atrăgînd atenția unui mare număr de editori, scriitori și pedagogi de pretutindeni. Conducerea Bibliotecii internaționale a tineretului, prin directorul său Walter Scherf, a hotărît să prelungească termenul de închidere a expoziției românești pînă la sfîrșitul lunii ianuarie. Afișul întregii manifestări (în ilustrație) a fost realizat, la solicitarea conducerii Bibliotecii, de către graficianul Val Munteanu,

CLEVELAND

în cadrul unor manifestări consacrate artei românești, a fost deschisă la Cleveland. în cursul lunii noiembrie 1971, o expoziție de grafică românească. Au fost expuse 45 lucrări (acuarelă pastel, tempera, gravură, monotipie, ilustrație de carte etc.) semnate de; Corneliu Baba’ Constantin Bariu, Tania Baíllayre, Lucia Dem. Bălăcescu, Ludovic Balogh, Ion Ritman Teodor Gla,S Cantem,r* Maria Constantin, Ștefan Constantinescu Lucìa π i^M ' Vintilă Făcălanu, Octav Grigorescu, lulia Hălăucescu, Ana lliuț Ala lalea Pnna MaHanaCpete/ascuU M |?íc,¿Ie.vici' Ge*a Mermeze, Ileana Mlcodin, Ion Murariu, Ion Nicodim’ cSiï SX. PÆ: Lucrãr"· л

PARIS

Primul volum al monografiei AndreesaJ de Radu Bogdan (Editura Meridiane, 19/i) face obiectul a două recenzii în presa franceză: Pierre Descargues, în Les Lettres Françaises (15 septembrie 1971) la rubrica rezervată cărților de arta d'au-delà des frontières prezintă personalitatea lui Andreescu, subliniind caracterul exhaustiv al acestei lucrări închinată unui «artist ignorat în afara hotarelor țării sale»; cronicarul releva apoi utilitatea unor asemenea monografii considerînd că ele « permit o mai echitabilă evaluare a acelor fenomene complexe care sînt grupările și școlile».

Cea de a doua recenzie, apărută în ziarul Le Figaro (25-26 septembrie 1971) sub semnătura lui Raymond Cogniat, semnalează interesul pe care-l prezintă acest volum consacrat «unuia dintre cei mai mari pictori români ai secolului al XlX-lea », « care a trăit mai mulți ani în Franța și a cărui artă are consonanțe cu cea a pictorilor francezi, cu referire îndeosebi la școala de la Barbizon și parțial cu impresionismul, cu Pissarro în special ».

Apreciind că «analiza acestor consonanțe este făcută în mod foarte judicios de Radu Bogdan, care subliniază ca de cele mai multe ori trebuie să vedem aci analogii de sentimente și de temperament mai curînd decît influențe profunde, deoarece personalitatea și meșteșugul lui Andreescu erau deja formate în momentul sosirii sale la Paris »,

istoricul de artă francez se raliază punctului de vedere al autorului care îl situează pe pictorul român « printre cei care au marcat trecerea de la școala de la Barbizon la impresionism ».
de
VIENA
Rectoratul universității víeneze a comunicat de curînd numele personalităților culturale și artistice care sînt distinse cu Premiul Herder pe anul 1971. în rîndul acestora se numără prof. univ. Virgil Vătă-șianu, membru corespondent al Academiei R.S.R.
Cunoscutul om de știință și istoric de artă clujean este —după Tudor Arghezi, Alexandru Philippide, Constantin Daicovi-ciu, Mihai Pop, Mihai! Jora, Zoltán Franyó și Zaharía Stancu — a! optulea reprezentant al culturii românești distins cu Premiul Herder în ultimul deceniu.
Solemnitatea decernării premiilor va avea loc în capitala Austriei la 4 mai a.c.
ROMA
Galeria Burckhardt din Roma a prezentat, în cursul lunii decembrie 1971, o expoziție a sculptorului român Gheorghe Stănescu. Artistul a expus 37 lucrări de sculptură realizate în ultima vreme.
TEMPO

NSIBI!
MSCTCOlfl 01 Ш1ШИ1A - ' TMU C llTslA
MILANO
în cursul anului trecut, pictorul ieșean Dan Hatmanu a fost cooptat membru al C&itndoi Cultural Artiști Străini dín Milano, asociație căreia pictorul i-a donat doua dintre tablourile sale (Portretul poetului Camelia Sturzu și Arlechin). Cu acest prilej, bftri-mestrialul cultural Tempo Sensibile din Novara publică în nr. 4—5/1971 o prezentare a artistului, însoțită de reproducerea tabloului Arlechin.
BERNA
La galeria La bela din capitala Elveției au fost prezentate în perioada 17 noiembrie — 17 decembrie 1971 o serie de lucrări ale pretorului român Sorin lonescu. Lucrările fac parte din ciclul Imagini din vechea Berna.
BELGRAD
în luna octombrie 1971, în capitala Iugoslaviei a fost prezentată o expoziție cu gravuri in culori de Varile Pintea. Artistul timișorean a expus 27 lucrări.
BIENALA DE LA VENEȚIA Organizatorii Bienalei de la Vene-țîa consideră că pregătirea și organizarea celei de a 36-a ediții a Expoziției internaționale de artă va urma, în spirit și formă, finalitățile și criteriile organizatorice cuprinse în noul regulament, deja aprobat de una dintre cele două ramuri ale parlamentului italian. Regulamentul stabilește, astfel, că Bienala «are scopul de a furniza, pe plan internațional, documentații și comunicări despre artă, cu referiri (în mod deosebit) la cele figurative, la cinema, teatru și muzică, asigurînd deplina libertate de idei și de forme de expresie. în ambianța acestei activități de competiție specifică, instituția promovează în permanență inițiative care pot fi supuse cunoașterii, discuției și cercetării; oferă condiții capabile să realizeze noi forme de producție artistică; înlesnește participarea persoanelor din sînul oricărei pături sociale la viața artistică și culturală ».
în intenția de a experimenta și de a anticipa aceste noi și originale finalități, Bienala a atribuit Subcomisiei pentru a 36-a Expoziție

internaționala de artâ sarcina de a studia, de a propune și de a realiza planul programului organic al activităților.
Pe baza acestor considerente, Subcomisia a propus ca cea de a 36-a Expoziție internațională de artă să cuprindă următoarele puncte:
1. O expoziție cu caracter istoric, Maeștrii pictori ai secolului al XX-lea, care să fie pe linia expozițiilor retrospective pe care Bienala ¡e-a dedicat întotdeauna unui artist sau unei « mișcări ».
De astă dată se intenționează să se realizeze o expoziție internațională care, asemenea unui Muzeu imaginar, să prezinte circa șaizeci de tablouri (unul de fiecare artist) la cel mai înalt nivel, alese după criteriul reprezentării istoriei picturii mondiale a secolului nostru. Această expoziție s-ar putea rezuma la intervalul dintre Picasso și Burri.
2. O expoziție specială dedicată Aspectelor sculpurii italiene contemporane, care își propune studierea expresiilor celor mai actuale ale sculpturii italiene, cu referiri la istoria sculpturii moderne, prin confruntări și exemple alese pentru a-i explica originile și semnificația,
3. Secția italiană, axată pe tema Operă sau comportament, care își propune să pună în evidență dezbaterea actuală, reala și dramatică a situației artistice din lumea de azi. Fără deosebiri de vîrstă, artiștii care mai consideră încă opera lor drept comunicare durabilă a unui «mesaj » sau drept valoare stabila de cooperare cu civilizația actuală — vor fi puși în contact direct cu artiștii care nu mai cred în operă, %încr^ndu-se în ecuația absolută artă-/i<itră, practică formeîe cele mai variate de «comportament».
tste de dorit ca celelalte Secții naționale să poată face referiri și propuneri în cadrul intereselor și al cercetărilor care sînt puse în evidență pe această temă, oferind criticii și publicului o °cazie j'beră și, pe cît posibil, stimu-dialectică fOnfruntare de judecată [■n .acep SC0P< secția italiană se va nita la un număr restrîns de artiști пГ«ыГи a permite să se atingă un tar». «e<? u de Prezențe din majori-tea țărilor participante,
4. 0 expoziție de grafică internațională, care să reprezinte în mod critic, printr-o selecție riguroasă, situația actuală din acest sector artistic, în raport cu noile soluții tehnice ale gravurii,
5. 0 expoziție internațională de desene inspirate de Veneția.
6. O expoziție internațională de proiecte experimentale pentru pagina imprimată care, prin prezentarea unor schițe «originale », să pună accentul pe opera de reînnoire în curs, din domeniul comunicărilor vizuale.
Toate aceste expoziții vor fi sub îngrijirea unor comisii speciale, cuprin-zînd și experți străini.
în ceea ce privește spațiul de expunere, se preconizează ca acesta să se extindă dincolo de limitele pavilioanelor din Giardini, pentru a cuprinde întreaga Veneție.
Drept completare a planului manifestărilor și activităților, sînt în curs de studiu posibilitățile de a prezenta în curtea de la Palazzo Ducale o expoziție internațională de sculptură, deschisă participării tuturor țărilor prezente la a 35-a ediție, pe răspunderea fiecărui comisar în parte, conform înțelegerilor ce se vor încheia cu Bienala.
Se studiază, de asemenea, posibilitățile de a se amenaja, în acest scop, o serie de ateliere, la Giardini sau în alte locuri, pentru producerea serigrafiilor, gravurilor și obiectelor de plexiglas.
Supunînd acest proiect examinării de către comisarii țărilor participante, Bienala îi invită să exprime în mod liber toate

observațiile și toate sugestiile pe care le vor considera necesare pentru perfecționarea ei, în scopul de a o face corespunzătoare caracterului instituției și exigențelor culturii artistice a publicului.

MUZEE Odată cu instaurarea puterii populare, în 1921, în Republica Populară Mongolă toate monumentele istorice ale țării au devenit proprietate publică, în 1924 se creează primul muzeu de stat al Mongoliei. Actualmente R.P. Mongolă are mai mult de 30 de muzee. Cele mai importante sînt: Muzeul central de Stat, Muzeul de arte frumoase, Muzeul Lenin, Muzeul mișcării revoluționare, Palatul hanului Bogd, Templul de la Tșoijin Lama, Muzeul D. NatsagdorJ, Muzeul istoric de la Ulan Bator, Casa lui Suhe Bator de la Altanbulak, Muzeul partizanilor de la Bulgan. De asemenea fiecare dintre cele 18 provincii ale țării posedă un muzeu regional consacrat istoriei, economiei, bogățiilor naturale și dezvoltării actuale a provinciei. O serie de mici muzee științifice legate
de diferite instituții pot fi de asemenea menționate. Monumentelor istorice ale Mongoliei (dintre care unele se numără printre cele mai frumoase din cadrul arhitecturii orientale) Π se acordă o atenție constantă, Tem-plul-muzeu de la Tșoijin Lama, Palatul muzeu al hanului Bogd și Muzeul de arte frumoase din Ulan Bator cuprind obiecte de artă din epocile care au precedat revoluția din Mongolia (reproduceri după desene rupestre.
pictură, tapiserie, sculptură, obiecte de cult ș. a. m. d.). Secția contemporană a Muzeului de arte frumoase din Ulan Bator cuprinde pictură, grafică, sculptură ilustrînd dezvoltarea actuală a artei mongole.

La Leningrad, în fosta locuință a scriitorului F. M. Dostoïevski a fost inaugurat, la 6 noiembrie 1971, cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la nașterea sa, Muzeul Dostoïevski.

RETROSPECTIVE Städtliche Galerie din Stuttgart a organizat o retrospectivă consacrată lui Otto Dix. Expoziția a prezentat seria

de s0 8ravuri Mzboiul, dattnd din 1924. serie căreia Otto Dix i-a datorat gloria, dar care a declanșat în același timp și persecuțiile pe care le-a suferit apoi artistul încă în primii ani ai teroarei naziste» Au fost prezente de asemenea în expoziție o serie de picturi reflectînd etapele cărora le aparțin, prin tematica lor și prin fluctuațiile tehnicii (de la finisajul minuțios la dezlănțuirea violentă), fră-
* ti rt st pe care «extremismul» l-a împiedicat să adopte formule « definitive » în artă.

Dix. Bar-inclus de
EXPOZIȚII nebunia răz-
asemenea proiectul lui Dürer pentru coloana comemorativa dedicată •țăranilor morți în timpul insurecției din 1525.

Muzeul din Cleveland a prezentat în perioada octombrie 1971 — Ianuarie 1972 prima mare expoziție consacrată in S.U.A. caravagismului. Majoritatea

Muzeul din Grenoble și Muzeul de artă modernă din Paris s-au asociat pentru a prezenta la Grenoble și apoi la Paris opera artistului constructiv de origine rusă Naum Gabo,
I V
!

Expoziția cu titlul Ura ! – boiului, prezentată de Wallraff-Ri-thartz Muséum, a stîrnit un deosebit interes în rîndurile publicului. Expoziția a grupat în jurul Memorialului de război portativ de Kienholz o serie de lucrări ale artistului, o documentare bogată, opere ale unor artiști care au tratat tema războiului ; Goya, Callot, Géricault, Kollwitz, lach, Canogar. Expoziția a

care, împreună cu fratele său Antoine Pevsner, semna în anul 1920 Manifestul realist, Cinetismul și o mare parte din sculptura contemporană sînt legate de opera și concepțiile lui Naum Gabo. Expoziția a cuprins 15 sculpturi,
15 picturi și numeroase desene datate între anii 1916–1970,
CADRAN
marilor muzee din Europa și America au contribuit la realizarea acestei expoziții care a reunit un număr de 80 de lucrări reprezentative.
Galeriile Leonard Hutton din New York au prezentat o expoziție consacrată avangardei ruse din anii 1908 1922. Expoziția a întrunit aproximativ 100 de lucrări datorate unui număr de 50 de artiști. Au fost bine reprezentați Larionov, Gonceaarova, Malevici ș.a.
La Biblioteca Națională din Paris, cu prilejul centenarului nașterii lui Paul Valéry (1871-1945), a avut loc o expoziție care a inclus o selecție de documente-manuscrise, corespondențe, caietele scriitorului cuprinzînd formule matematice, acuarele și schițe – precum și picturi de Daumier, Manet, Berthe Morisot.
Institutul de artă din Chicago a prezentat, de curînd, o expoziție consacrată artei oceaniene. Selecția obiectelor, în număr de aproximativ 200, a urmărit să realizeze o mai bună definire a grupurilor etnice stabilite
persona-sau altul din-
pe valea rîului Sepik din Noua Guinee, expoziția avînd astfel și un caracter documentar.
nor* ARTA Șl T.V
BBC a prezentat în cursul anului 1970 ™?·· e ®mlsiuni televizate Civilizații de Kenneth Clark. Pe aceeași irecție a acțiunii de difuzare a artei prin televiziune se situează seria de fierfm\S Un (de 0 iurnătate de oră lembrTe ¿ncepînd din no-
suo titlul Tezaurele de la Britkh aîee^T* Co}nc®^ia emisiunilor este a unei abordări cît m-u «,',+·
Sta atras,a Publl««H.'gn
tare prin vederi exterioare Pn£t ? AпяI|1aI:-a1VП IΓaк‘ Turcla' Italia, Egipt' Ang la¡ prezentatorii sînt 8 P "tați pasionate de unul
tre subiecte, comunicativitatea lor presupunîndu-se ca este mai mare decît a « profesioniștilor » în istoria artei. Emisiunile sînt înregistrate pe casete și vor fi puse în vînzare.
MISCELLANEA Epidemia furturilor atinge proporții îngrijorătoare. Din Italia ea s-a extins în Belgia, Franța. Recent în Belgia s-au furat din biserica Saint-Jean-de-Malines un număr de 10 tablouri, printre care un Rubens. Cel mai frecvent furturile se petrec în biserici. Deși într-o serie de cazuri obiectele furate au fost recuperate (tablourile de la biserica din Malines au fost regăsite la numai două zile după

dispariția lor), se impun măsuri energice care să împiedice atît furturile cît și trecerea lucrărilor de artă furate peste graniță. UNESCO se ocupă de reglementarea acestei situații. în noiembrie 1970 a fost votată o Convenție privind măsurile în vederea interzicerii și împiedicării importării, exportării și transportării proprietăților ilicite de bunuri culturale. în această ordine de idei, S.U.A. a restituit Italiei portretul presupus al Eleonorei de Gonzaga de Rafael care fusese scos clandestin din Italia. Măsurile necesare în vederea împiedicării furturilor și a transportului clandestin al unor lucrări de artă trebuie să includă atît îmbunătățirea măsurilor de securitate « la fața locului » (cu atît mai mult în cazul obiectelor care nu se află în muzee sau monumente a căror securitate se presupune că e asigurată) : pază, instalații de alarmă, fixarea obiectelor ușor accesibile, precum și asigurarea prin certificat a provenienței oricărui tablou sau obiect de artă cumpărat.
ARTA ȘI CALCULATORUL Centrul de calcul de la Universitatea din Madrid, care funcționează de cîțiva ani, a urmărit încă de la crearea sa dezvoltarea aplicațiilor care rezultă din lărgirea cîmpului de utilizare a calculatorului. Activitatea centrului s-a extins în domenii ca: educația (seminar pe tema « Rolul calculatorului în învățămîntul secundar »), arta (seminar pe tema « Generarea automată a formelor plastice »), arhitectura (seminar pe tema « Compunerea automată a spațiilor arhitectonice »), lingvistica (seminar pe tema « Lingvistica matematică »), istoria și documentarea științifica.
în ceea ce privește arta, seminarul asupra « Generării automate a formelor plastice », care a reunit arhitecți, matematicieni, poeți experimentaliști și teoreticieni ai artei, a avut drept obiect formalizarea, în măsura posibilului, a descrierii obiective a operei și analizarea ei semantică.
Demonstrativ, a fost deschisă expoziția « Forme calculabile », organizată pentru prezentarea unei serii de lucrări realizate. Cu această ocazie a ost publicată monografia « Calculatoarele în artă. Generarea automată a formelor plastice ». Expoziția și monografia au arătat interesul unor creații anterioare (Mondrian, « Equipo ■ * jCare P0* A considerate ca anti-cipind propunerile seminarului. Recent a. lost editată lucrarea « Calculatorul și creativitatea. Arhitectură-Pictură », iar rezultatele programelor — mai complexe, mai elaborate — au fost prezentate în expoziția intitulată operarea automată a formelor «rVt ♦ Çornun*cãrile participanți-dp Л rei1ги^e *п^г-ип buletin publicat de centru.

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html